CAHIERS DU CINÉMA



50 ★ REVUE MENSUELLE DU CINÉMA • AOUT-SEPTEMBRE 1955 ★ 50



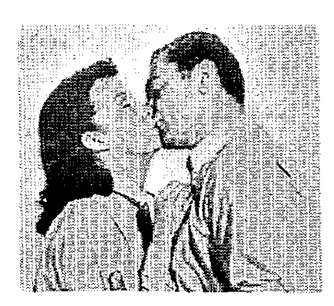
Ce sont les exploits d'Audie Murphy, le G.I. le plus décoré de la deuxième guerre mondiale que retrace avec un saisissant réalisme le grand Cinémascope d'Universal : L'Enfer des Hommes (*To Hell and Back*) mise en scène de Jesse Hibbs.

10,00

Cahiers du Cinéma

AOUT-SEPTEMBRE 1955 TOME IX. N° 50

NOTRE COUVERTURE



Betsy Blair et Ernest Borgnine dans MARTY de Delbert Mann, Palme d'or du Festival de Cannes 1955. *(Production Harold Hecht et Burt Lancaster, distribuée par les Artistes Associés).*

SOMMAIRE



Les Films





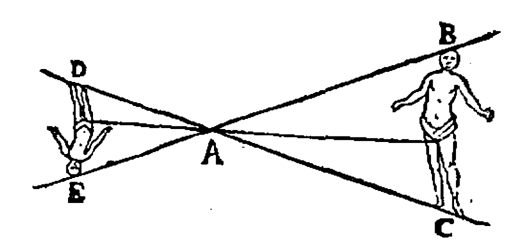
CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma, 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca. *Directeur-gérant* : L. Keigel.

Editorial

Dans notre dernier éditorial (n° 43) nous vous donnions rendez-vous à notre numéro 50. Nous y voici.

Au lecteur qui s'étonnerait de nous voir pavoiser pour un chiffre aussi modeste, signalons que La Revue du Cinéma *première série* (1929-1931) *n'atteignit pas trente numéros et que* La Revue du Cinéma *deuxième série* (1946-1949) *s'arrêta au numéro vingt. Les autres revues cinématographiques françaises mensuelles connurent des sorts moins heureux et celles qui paraissent aujourd'hui sont encore loin du compte. Nous fêtons donc d'abord une victoire sur le temps. Les* Cahiers du Cinéma, *contrairement à ce que certains croient, ne sont pas subventionnés et ne bénéficient d'aucune aide particulière ; ils vivent très précisément de ce qu'ils rapportent et qu'ils le puissent constitue un succès pour quiconque a la moindre idée de ce que sont aujourd'hui les factures des imprimeurs, des clicheurs et des marchands de papier.*

Cependant, d'avoir marqué ce point contre la difficulté économique et les tristes problèmes de la trésorerie ne nous serait pas une raison suffisante de réjouissance. Nous avons conscience aussi, quand nous embrassons d'un seul regard ces cinquante petits cahiers jaunes, de n'avoir pas complètement failli à notre tâche. Certes, tout le monde ne sera pas de cet avis. Nous le disions justement dans le dernier éditorial : « De l'enthousiasme à l'injure, du compliment aux plus vives critiques, les opinions les plus diverses circulent sur le compte des Cahiers. *» Depuis Janvier ce partage des avis n'a fait que s'accentuer... et pourquoi s'en plaindre ? Seule l'indifférence nous inquiéterait. Non pas que nous tirions gloire de déplaire à certains : il n'y a pas de défi dans notre attitude et nous sommes prêts à tenir compte des critiques fondées (nous l'avons d'ailleurs déjà fait en plusieurs occasions). Nous avions promis aussi d'ouvrir le dossier des lettres de lecteurs; c'est aujour'hui chose faite* (voir page 55). *D'ailleurs, il faut le dire franchement, au risque de mécontenter nos confrères, les réactions des lecteurs nous intéressent plus que nos divergences avec d'autres revues ou d'autres tendances critiques. Le cinéma est un art vivant qui postule le mouvement et ses spectateurs sont partie intégrante de sa représentation ; quand ils aiment le cinéma au point de s'abonner à une revue aussi particulière que les* Cahiers, *ils se parent à nos yeux d'un insolite prestige ; ce sont donc, en tête de ce numéro 50, ces « happy few » que nous voulons remercier de nous avoir permis d'exister.*





Roberto Rossellini.

DIX ANS DE CINÉMA

I

par Roberto Rossellini

Tous les cinéastes qui se sont exprimés dans les Cahiers *par des articles ou par le fil du magnétophone ont en commun une même idée fixe : les films d'aujourd'hui coûtent trop cher et l'on ne retrouvera la liberté qu'avec des devis cinq fois moins élevés. Et cependant tous ces metteurs en scène s'élancent chaque jour davantage vers la super-production à quarante-cinq décors sauf... Luis Bunuel et Roberto Rossellini qui restent fidèles aux tournages de cinq semaines sur des budgets très modestes.*

Il y a dix ans, Rome ville ouverte *nous apportait tout à la fois la révélation d'un cinéaste et celle d'un style : le néo-réalisme italien était né. Aucun critique ne conteste plus que ce style a dominé la production mondiale depuis la fin de la guerre.*

Or, ce même cinéma italien traverse actuellement une crise plus aiguë que celle qu'a connue le cinéma français en 1948.

Si nous avons choisi Roberto Rossellini pour déposer le bilan de dix ans de cinéma, ce n'est pas seulement parce qu'il est le plus grand metteur en scène italien, mais aussi le seul à n'avoir jamais travaillé avec les gros producteurs qui avec des Spartacus *et des* Ulysse *ont conduit le néo-réalisme dans une impasse. En effet, quelle que soit notre estime pour* L'Or de Naples *ou* Senzo, *nous savons bien qu'il y a loin de ces entreprises à ce que représentèrent en leur temps* Sciuscia *ou* La Terre tremble.

En dix ans, Roberto Rossellini a tourné une douzaine de films dans différentes capitales sans jamais pénétrer dans un studio. A chacun de ses films, il a recommencé l'aventure de Rome, ville ouverte.

Roberto Rosselini est aussi le cinéaste le plus entreprenant : après La Peur, *qu'il a tourné à Munich, ses prochains films le mèneront aux Indes, en Espagne et en Irlande.*

Remercions-le d'avoir bien voulu écrire pour nous, directement en français, DIX ANS DE CINÉMA, *où il entremêle ses souvenirs personnels et ses idées sur la production dans le monde depuis la fin de la guerre, texte précieux pour tous et dont nous poursuivrons la publication sur plusieurs numéros.* — (La Rédaction.)

APRES LA GUERRE

En 1944, immédiatement après la guerre, tout était détruit en Italie. Dans le cinéma comme ailleurs. Presque tous les producteurs avaient disparu. Il y avait bien çà et là quelques tentatives mais dont les ambitions étaient extrêmement limitées.

On jouissait alors d'une immense liberté, l'absence d'industrie organisée favorisant les entreprises les moins routinières. Toute initiative était bonne. C'est cette situation qui nous a permis d'entreprendre des besognes de caractère expérimental ; on s'est, d'ailleurs, rapidement aperçu que ces films, malgré cet aspect, devenaient des œuvres importantes, tant sur le plan culturel que sur le plan commercial.

C'est dans ces conditions que j'ai commencé à tourner *Rome, ville ouverte*, dont j'avais écrit le scénario avec quelques amis au temps où les Allemands occupaient encore le pays. J'ai tourné ce film avec très peu d'argent, trouvé au fur et à mesure, par petites sommes ; il y avait juste de quoi payer la pellicule et il n'était pas question de la donner à développer puisque je ne pouvais pas payer les laboratoires. Il n'y eut donc aucune séance de « rushes » avant la fin du tournage. Quelque temps après, ayant trouvé un peu d'argent, je montai le film et le présentai à quelques gens de cinéma, critiques et amis. Pour la majorité d'entre eux ce fut une grande désillusion. *Rome, ville ouverte* fut projeté en Italie au mois de septembre 1945 à la faveur d'un petit festival et il se trouva dans la salle des gens pour siffler. L'accueil de la critique fut, on peut le dire, franchement et unanimement défavorable. C'est à cette époque que je proposai à plusieurs de mes collègues de fonder une association sur le modèle des Artistes Associés pour nous éviter les déboires que ne manquerait pas d'amener avec elle la réorganisation du cinéma italien par les producteurs et par les hommes d'affaires. Mais personne ne voulut s'associer avec l'auteur de *Rome, ville ouverte ;* de toute évidence ce n'était pas un artiste.

C'est dans cette ambiance que je tournai *Païsa* dont l'accueil, à Venise, fut désastreux. Au Festival de Cannes de 1946, faute de mieux, *Rome, ville ouverte* fut présenté par la délégation italienne qui méprisait profondément le film ; il passa un après-midi et n'eut guère d'échos si je me reporte à la presse de l'époque.

C'est à Paris, deux mois plus tard, que mes deux films soulevèrent un enthousiasme que je n'espérais plus. Le succès fut tel que les gens de cinéma en Italie reconsidérèrent leur opinion sur moi, quitte à m'injurier de nouveau par la suite...



Un Pilote Ritorna (*Un Pilote retourne*) de Roberto Rossellini (1942). Bien que tourné trois ans avant *Rome ville ouverte*, ce film possédait déjà les principales caractéristiques du néo-réalisme.



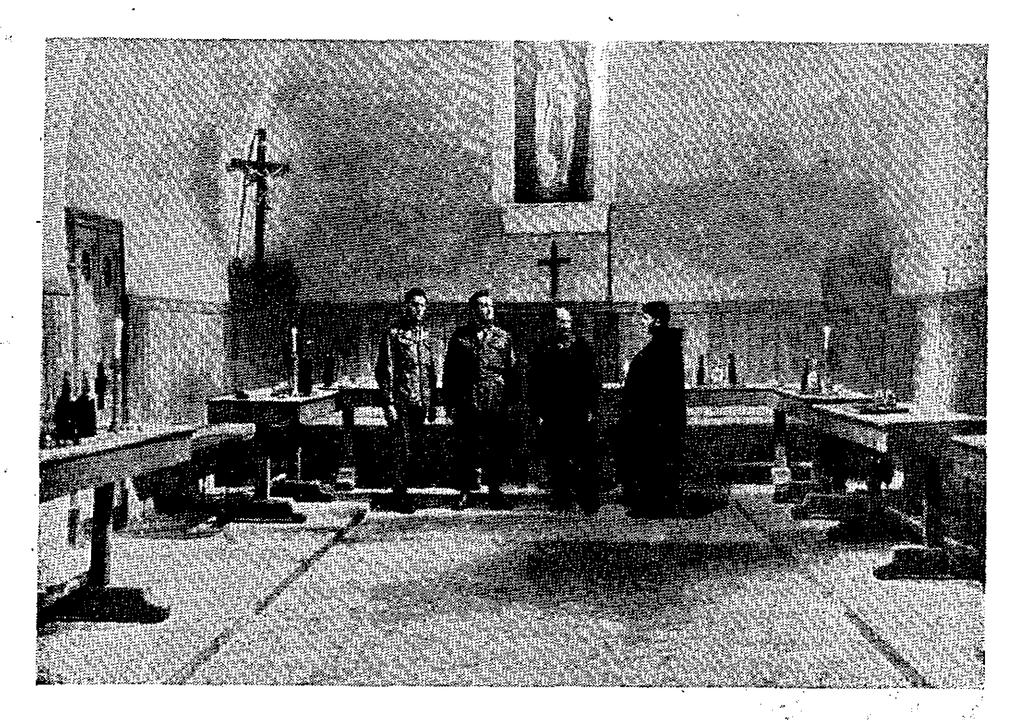
La scène de torture de *Rome ville ouverte* de Roberto Rossellini (1945). On reconnaît à droite Marcello Pagliero.

mais n'anticipons pas. Peu après Burstyn — producteur du *Petit Fugitif* — sortait *Rome, ville ouverte* à New York avec le bonheur que l'on sait.

LE MOT « COMMERCIAL »

Les films italiens se sont imposés dans le monde entier au moment où le cinéma américain traversait une crise assez aiguë. Cette crise était parfaitement explicable, résultat de ce qui arrive par la force des choses dans une production nationale lorsqu'on a épuisé les idées qui lui ont donné son élan initial. Les producteurs américains ne voulaient pas en convenir, mais cette crise n'en était pas moins un fait concret. La désaffection du public s'accentuait mais on la mettait paresseusement sur le compte de la Télévision. Il était difficile pour les producteurs d'avouer que la raison de la crise c'était eux-mêmes. Les films italiens coûtaient fort peu cher et s'amortissaient facilement grâce aux marchés extérieurs, dont l'exploitation en Amérique, où des films comme *Rome, ville ouverte* et *Païsa* avaient été accueillis triomphalement par la critique et par le public spécialisé. Le cinéma italien devint puissant et se réorganisa, mais pas comme je l'avais souhaité.

Les recettes des films italiens aux Etats-Unis étaient modestes comparées à celles des superproductions hollywoodiennes mais énormes par rapport au coût de nos films néo-réalistes. Les producteurs italiens étaient faibles et, n'aimant pas ces



Paisa, de Roberto Rossellini (1946).

sortes de films, n'aspiraient qu'à produire à nouveau des films qu'ils étiquetaient : commerciaux. Mon ami Jean Renoir me disait récemment que dans l'esprit des producteurs le mot *commercial* ne correspondait pas, comme on pourrait l'imaginer, à des possibilités de bénéfices, mais à une certaine esthétique. Les producteurs des « grands » films croient avoir fait un film commercial et cependant ils ne rentrent pas dans leurs frais ; les mêmes producteurs vous soutiendront que *La Strada* n'est pas un film *commercial.* Il était fatal que, réorganisé et dirigé par les vieux financiers qui s'étaient enfuis ou par de nouveaux qui s'inspiraient de la même morale, le cinéma italien retombât dans la même esthétique que l'industrie hollywoodienne.

LA CRISE DU CINEMA ITALIEN

On ne doit jamais oublier la présence sur le marché des films américains. Ces films sont dans la généralité des cas des produits moyens, très bien faits et favorablement accueillis par le public. Le cinéma américain possède pour l'amortissement de ses films le marché intérieur le plus important du monde ; il a aussi une puissante organisation commerciale « directe » dans le monde entier, ce qui revient à dire qu'il tire de ses productions tout l'argent qu'il est possible d'en tirer, comme on presse un citron jusqu'à la dernière goutte. Entre le cinéma européen et la production hollywoodienne la lutte est inégale, la concurrence presque impossible. La seule chance, selon moi, était de tourner des films destinés à un public beaucoup plus restreint ; il fallait réduire considérablement les prix de revient et faire travailler les cerveaux de manière à lancer sur tous les marchés — y compris le marché américain — des films d'avant-garde (j'entends par ce mot : tournés à l'écart des formules habituelles). On oublie trop facilement qu'il existe outre-Atlantique un public de connaisseurs, de spécialistes, qui est né automatiquement de l'importance même du rôle que joue le cinéma dans ce pays. Ce public vient voir les œuvres qui rendent

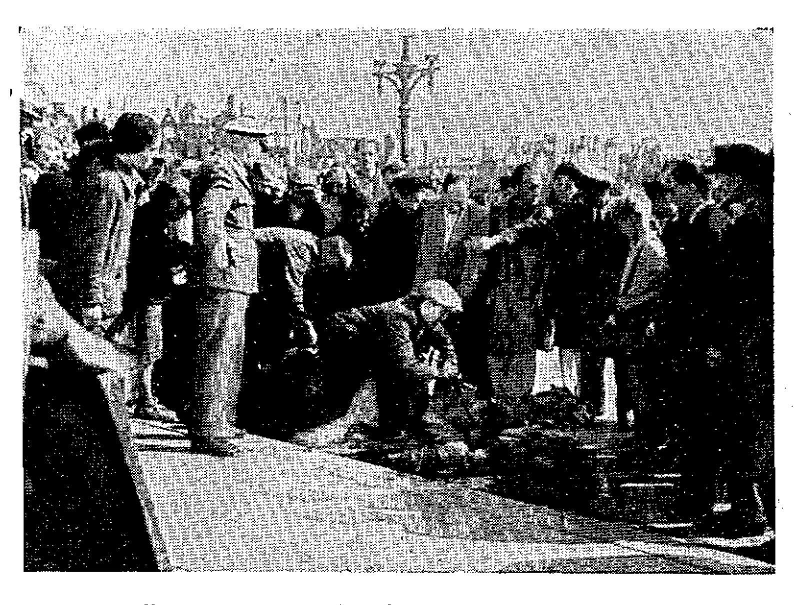
un son neuf. Si un film néo-réaliste italien rapporte par son exploitation aux Etats-Unis — simplement par exemple grâce au « Théâtre d'Art » — ne fut-ce que cent mille, cinquante mille ou même trente mille dollars, c'est déjà une somme considérable pour son amortissement eu égard à la modicité de son budget.

La crise du cinéma italien ne me paraît pas avoir d'autres raisons : les producteurs ont cru que si un film néo-réaliste de quatre sous pouvait rapporter autant d'argent, une superproduction au budget dix fois plus élevé rapporterait dix fois plus. Raisonnement stupide : on ne fait pas du cinéma avec des règles de trois aussi grossières. Autre idée absolument folle, celle de doubler en anglais les films italiens et de tenter de les exploiter ainsi aux Etats-Unis. L'échec était prévisible. La politique du cinéma italien — et le plus souvent de tout le cinéma européen — consista à copier les formules hollywoodiennes ; il en résulta une augmentation telle des prix de revient que la vente à l'étranger devint insuffisante à l'amortissement des films. Les raisons de ce phénomène sont assez complexes et je tenterai de les analyser ultérieurement.

Le cinéma qui a pris une grande importance dans la vie de tous les jours est *aussi* un art, ou *commence* à devenir un art ou est *parfois* un art. Tout reste encore à découvrir. C'est là le grand privilège du cinéaste et c'est ce qui doit l'inciter à se mettre au niveau des autres formes d'expression artistique, à ne pas rester en arrière. Le public est curieux et c'est cette curiosité qu'il faut satisfaire. Prenons l'exemple du *Petit Fugitif*. Il s'agit d'un film américain qui est d'abord sorti aux Etats-Unis. Puis, en Europe, il rencontra au Festival de Venise un très grand succès. La critique le signala de façon si efficace que cette œuvre que tout désignait pour rester en marge de l'exploitation habituelle devint une réussite financière aussi bien en Europe qu'aux Etats-Unis.

UN ART DE L'ATTENTE

Personnellement, je crois ne m'être jamais, au cours de mon travail, abaissé à des compromis, je me suis toujours tenu à l'écart de la production courante. J'ai



Allemagne, année zéro, de Roberto Rossellini (1948).

compris, dès *Rome, ville ouverte*, que pour ma propre défense et la défense de mon travail, il me faudrait subir les attaques, les critiques sans broncher. Dès que le cinéma italien s'est organisé, les industriels « en place » ont tout de suite voulu couper les têtes qui dépassaient. C'est un fait normal qui arrive toujours : il faut égaliser au niveau le plus bas et chacun doit « rentrer dans le rang ». C'est parce que je n'ai pas voulu céder que la polémique a été, je crois, plus violente envers moi qu'envers les autres.

Le fait d'être mon propre producteur m'amène à tourner assez vite des films dont le budget est très modeste ; je crois que c'est la seule solution et je m'en trouve très bien. Ce qui coûte cher, au cinéma, c'est le temps et ce temps à quoi le consacre-t-on ? A satisfaire les instincts maniaques du metteur en scène, de l'opérateur, des acteurs, etc. Je suis dans la profession depuis vingt-deux ans et j'ai toujours été choqué par les projections de rushes ; tout le monde paraît émerveillé de voir quelque chose sur l'écran et ce quelque chose doit être minutieux pour épater les commanditaires qui sont là, à regarder leur argent métamorphosé en images. Tout le monde est content en projection ; tous les soirs on visionne des plans, des séquences superbes et quand on a collé bout à bout cinquante morceaux magnifiques, surprise, le film est raté, il n'y a plus rien, et tout le monde se regarde avec stupeur. Les gens sont « complexés » par la technique : on tourne un bouton de radio, on trouve une station d'émission et l'on se prend pour Toscanini !

Les beaux plans ! C'est une chose qui me rend malade ! Un film doit être bien mis en scène, c'est le moins que l'on puisse attendre d'un homme de cinéma, mais un plan seul n'a pas à être beau.

La seule chose qui importe c'est le rythme et cela ne s'apprend pas ; on le porte en soi. Je crois à l'importance de la scène ; elle se résout, s'achève toujours





L'Amore de Roberto Rossellini (1947). A gauche : Anna Magnani dans l'épisode *Il Miracolo ;* à gauche : la même actrice dans l'épisode *La Voix humaine.*

sur un point. En général, on aime à développer ce point. En ce qui me concerne, je crois que dramatiquement c'est une erreur. Le néo-réalisme consiste à suivre un être, avec amour, dans toutes ses découvertes, toutes ses impressions. Il est un être tout petit au-dessous de quelque chose qui le domine et qui, d'un coup, le frappera effroyablement au moment précis où il se trouve librement dans le monde, sans s'attendre à quoi que ce soit. Ce qui importe pour moi c'est cette attente ; c'est elle qu'il faut développer, la chute devant rester intacte. Prenons pour exemple la pêche au thon dans *Stromboli*. Pour les pêcheurs c'est l'attente sous le soleil, puis ils disent : « Ma touché, ma touché », car ils ont jeté les filets et brusquement l'eau s'anime et la mort frappe les thons, c'est le point final de scène. De même, la mort de l'enfant dans *Europe* 51. Il y a eu le suicide manqué, l'enfant est rétabli, tout est calme et tout à coup, au moment où il était impossible de s'y attendre, il meurt.

Naturellement, cette attente se manifeste, dans mes films, par le déplacement, puisque mon travail consiste seulement à accompagner les personnages. Habituellement, dans le cinéma traditionnel, on « découpe » une scène de cette manière : plan général, on précise l'ambiance, on découvre un individu, on se rapproche de lui, plan moyen, plan américain, gros plan, et l'on commence à raconter son histoire. Je procède de la manière exactement opposée : un homme se déplace et à la faveur de son déplacement on découvre le milieu où il se trouve. Je commence toujours par un gros plan puis le mouvement d'appareil qui accompagne l'acteur découvre l'ambiance. Il s'agit alors de ne pas quitter l'acteur et celui-ci effectue des trajets complexes.

LA DIRECTION D'ACTEURS

On croit trop souvent que le néo-réalisme consiste à faire jouer le rôle d'un chômeur par un chômeur. Je choisis les acteurs uniquement sur leur physique. On peut choisir n'importe qui, dans la rue. Je préfère les acteurs non professionnels pour ce qu'ils arrivent sans idées préconçues. Je regarde un homme dans la vie, je le fixe dans ma mémoire. Lorsqu'il se trouve devant la caméra, il est complètement perdu et va essayer de « jouer » ; c'est ce qu'il faut éviter absolument. Cet homme-là fait des gestes, toujours les mêmes ; ce sont les mêmes muscles qui « travaillent » ; devant l'objectif il se paralyse, s'oublie — d'autant qu'il ne se connaît jamais — il croit devenir un être exceptionnel sous prétexte qu'on va le filmer. Mon travail est de le remettre dans sa vraie nature, de le reconstruire, de lui rapprendre ses gestes habituels.

(*A suivre*)

Roberto ROSSELLINI.

☆

Dans notre prochain numéro : DIX ANS DE CINEMA (II) : Pourquoi je deviens un émigrant. — En tournant Allemagne année zéro. — *Une lettre d'Ingrid Bergman. — Mon séjour à Hollywood.*

*

LA MORT DE JEAN VIGO

par P. E. Sales Gomes

Ce texte est extrait du livre passionnant de P.E. Sales Gomes, JEAN VIGO, *qui doit paraître prochainement aux Éditions du Seuil. Outre l'émotion qui se dégage du récit des derniers jours du plus pur des cinéastes français, ces pages présentent également à nos yeux l'intérêt de fournir le dossier de presse de* L'Atalante. *Rien ne prouve d'ailleurs qu'aujourd'hui, dans un cas semblable, la critique serait, sinon plus perspicace (car le talent de Vigo n'était pas méconnu par plusieurs) du moins plus ferme dans ses louanges. Quoi qu'il en soit nous prions l'auteur et l'éditeur qui nous autorisent à publier cet extrait de trouver ici l'expression de notre gratitude.*

*

Au début de février 1934, après 4 mois d'efforts ininterrompus, pendant lesquels Vigo avait du travailler tout en étant malade la moitié du temps, les prises de vue étaient pratiquement terminées — il ne manquait que les plans aériens de la fin — et un premier montage avait déjà été établi.

La perspective de quelques vacances avant de s'attaquer au montage final avait rendu à Vigo sa bonne humeur : invité à déjeuner chez Margaritis, pour amuser la mère de son camarade, il arriva, donnant le bras à Dasté, tous les deux habillés « *en femmes vêtues de robes légères, bras nus, jambes nues, coiffées de petits chapeaux posés sur le côté, une paraissant en état de grossesse avancée...* » (1).

Quelques jours après, Vigo partit avec sa famille et toute une bande à Villars-de-Lans : Genya, Margaritis, Chavance et Alphen. Pendant que ses camarades pratiquaient les sports d'hiver, Vigo essayait de reprendre des forces. Mais la maladie faisait son chemin et aussitôt revenu à Paris, il dut s'aliter.

Kaufman prit les images aériennes et Chavance dut s'occuper seul du travail de montage définitif. La tâche était aisée car tout avait déjà été décidé d'accord avec Vigo et, en outre, chaque fois qu'un problème se posait, il était possible d'aller en discuter avec le malade dont l'état ne paraissait pas alarmant...

Vigo sortit deux fois encore, une pour voir le travail de Chavance, l'autre, la dernière, pour visionner, en compagnie de Nounez et de ses associés, le montage complété.

Nounez se déclara satisfait et, d'après lui, il ne fallait rien couper, mais ses associés étaient mécontents. Leur avis était que tout s'annonçait très mal et qu'il fallait redresser la situation par des coupures massives. Cependant, soutenu par Nounez et conseillé par Chavance, Vigo n'accepta finalement, et à contre-cœur, qu'un seul remaniement important : de larges coupures dans la séquence de la recherche de Juliette par le père Jules. Il s'agissait, selon Chavance, d'alléger la fin, et aujourd'hui encore il en a des remords.

Beauvais et les autres fonctionnaires de Gaumont insistèrent beaucoup encore mais ils durent s'incliner, car, après tout, c'était Nounez qui avait apporté les capitaux pour l'affaire, et l'on décida la présentation corporative de *L'Atalante* avec les quelques modifications suggérées par Chavance.

(1) Mme Margaritis, texte inédit, archives Gilles Margaritis.



Jean Vigo pendant le tournage de *L'Atalante*. A droite : Dita Parlo.

La séance eut lieu le 24 avril 1934, à 10 heures du matin, au Palais-Rochechouart. L'accueil du public corporatif, propriétaires de salles à Paris et distributeurs pour la province, fut extrêmement froid. Les associés de chez Gaumont triomphèrent et les pressions sur Nounez reprirent avec une insistance accrue.

Malgré l'échec de cette présentation, quelques possibilités de distribution s'étaient présentées mais Beauvais les avait dédaignées. Elles lui paraissaient probablement trop modestes, mais il est aussi vraisemblable que Beauvais, d'accord avec ses collègues de chez Gaumont, a saboté provisoirement la distribution de *L'Atalante* pour obliger Nounez à accepter de profondes modifications.

Henri Beauvais, le meneur du jeu, n'était probablement pas plus méchant qu'un autre, mais c'était un commerçant ennuyé de voir des préoccupations d'un autre ordre s'opposer à ce qu'il croyait être à ce moment, le meilleur moyen d'obtenir les profits escomptés. Nounez devait apparaître à ses associés comme un homme d'affaires que troublaient parfois des considérations qui leur échappaient complètement et qu'il fallait ramener au bon sens par des arguments concrets en l'occurrence le sabotage de la distribution qui mettait Nounez devant la perspective d'une catastrophe financière.

Que pouvait tenter encore Nounez pour convaincre ses partenaires expérimentés ? Faire état de quelques réactions de la presse après la présentation ? Elles étaient fort limitées car le film n'était pas encore lancé, et les notes ou échos n'étaient en réalité que des communiqués du service de publicité de la maison de production.

Pourtant, pendant les quelques mois qui suivirent la séance du Palais-Rochechouart, quelques articles étaient parus. Parmi ceux-ci, on en comptait un d'Elie Faure. Le jeune intellectuel qui, au début du siècle et en compagnie de Léon Blum, aidait à payer le voyage du libertaire Almereyda au Congrès d'Amsterdam, était devenu un des premiers historiens et critiques d'art de son temps et parmi ceux-ci, le premier en France qui ait aimé le cinéma. Elie Faure était l'auteur des meilleurs essais sur Chaplin mais il était inconnu des lecteurs des hebdomadaires cinématographiques. Lorsqu'il tenta, avec un article, d'aider *L'Atalante* menacé, POUR VOUS, qui le publia, dut parer à l'étonnement probable des lecteurs devant un style différent, en expliquant que non seulement l'auteur de l'article était un historien d'art, mais aussi un philosophe.

« *Jean Vigo ?* » ,interrogeait-il : « *un film oublié, parce qu'inattendu. Un film interdit, parce qu'une pensée trop amère, et subversive. Un film non encore projeté. Pourquoi ?* A Propos de Nice, Zéro de conduite, L'Atalante.

« L'Atalante ? *De l'humain. De l'humain chez les pauvres gens. En chandail et camisole. Pas de cristaux étincelants sur la nappe. Des torchons qui pendent. Des casseroles. Des baquets. Du pain. Un litre. Des lueurs humbles dans la demi-obscurité accrue par les brouillards du fleuve. L'ombre furtive de Rembrandt qui se rencontre, entre des meubles rugueux et des cloisons de planches, avec l'ombre sournoise de Goya, des guitares, des chats galeux, de grossiers masques de danse, des monstres empaillés, des mains coupées dans un bocal; cet étrange parfum d'exotisme et de poésie que tout vieux marin traîne après lui dans les relents de rhum et de goudron, je ne sais quel rayon inattendu des mers illuminées dans le plus pauvre repaire. Un clown burlesque, avec la pacotille de magie, démon pour pauvres bougres que la tentation n'avait pas touchés, parce que les bateaux sur les canaux et les rivières ne passent pas la lisière des villes. Je songeais tout le temps à ces pinceaux de lumière promenés si loin d'eux par la couronne tournante des phares et touchant au hasard sur l'eau noire une épave, un cadavre, un paquet d'algues, ou un miroitement à la surface de l'abîme.*

« *J'ai souvent pensé à Corot devant ses paysages d'eau, d'arbres, de petites maisons sur la rive calme et de bateaux qui cheminent avec lenteur devant leur sillage d'argent, à sa mise en page impeccable, à sa force invisible parce que maîtresse d'elle-même, à cet équilibre de tous les éléments du drame visuel dans l'accueil tendre d'une acceptation totale, à la perle et l'or qui recouvrent de leur voile transparent la netteté des plans et la fermeté des lignes. Et peut-être, de ce fait, ai-je apprécié davantage le plaisir de respirer, dans ce cadre si net, si parfaitement dépourvu d'empâtements et de boursouflures, classique en somme, l'esprit même de l'œuvre de Jean Vigo, presque violent, en tous cas tourmenté, fiévreux, regorgeant d'idées et de fantaisie, truculent, d'un romantisme virulent ou même démoniaque, bien que constamment humain* » (1).

Jean Pascal de l'Agence d'Informations Cinématographiques, écrivait : « *Film confus, incohérent, volontairement saugrenu, long, ennuyeux, pas commercial pour un sou, possède pourtant d'indéniables qualités : il y a par-ci, par-là, de belles scènes, très humaines, noyées dans un fatras d'invraisemblances et d'inutilités. On sent un parti-pris de laideurs, de vulgarités, à côté de belles envolées, d'un essai de lyrisme très intéressant* ».

« Pas commercial pour un sou », devait triompher Beauvais. Que pouvait répondre Nounez ? Citer le texte d'Elie Faure ? Il ne l'a sûrement même pas tenté. Rappeler l'article élogieux de Jacques Brunius dans REGARDS : « *Il n'y a pas une image où il n'y ait quelque détail à voir et à sentir... Vigo a un style qui ne ressemble à aucun autre* » ? On lui aurait répondu que REGARDS était une revue dont le comité directeur comprenait Romain Rolland, Gide et Malraux et qu'on ne cherchait pas un

(1) « Un Cinéaste né », Jean Vigo, l'auteur de « L'Atalante », par Elie Faure (*Pour vous* n° 289, 31 mai 1934).

succès d'estime auprès des communistes.

En juillet, *L'Atalante* fut choisi pour la sélection française envoyée à la Biennale de Venise. Aujourd'hui, ce simple fait donnerait du prestige à une œuvre. A l'époque, cette manifestation n'avait pas l'importance publicitaire qu'elle a acquis depuis, et même les hebdomadaires cinématographiques, comme POUR VOUS, ne lui dédiaient qu'une rubrique minime dans les dernières pages.



Le libertaire Almereyda, père de Jean Vigo.

De-ci, de-là, d'autres critiques, dans de petits articles ou dans des notes, parlaient favorablement de *L'Atalante*. Jean Marguet, dans LE PETIT PARISIEN, Lucien Wahl dans L'ŒUVRE, Germaine Decaris dans LES HOMMES DU JOUR ; mais toutes les considérations de Nounez devenaient, avec le temps, de plus en plus oiseuses. Le sabotage de la distribution avait donné les résultats escomptés. Le million que Nounez avait avancé pour *L'Atalante* paraissait devoir suivre les deux cents mille francs de *Zéro de Conduite*, dans l'engloutissement définitif. L'homme d'affaires sentit sa stabilité compromise et capitula.

L'autre obstacle ne comptait même plus : un garçon malade dont l'état s'aggravait de jour en jour, et qui ne pouvait même plus suivre les discussions, même de loin.

Dans ces conditions, on put faire du film ce qu'on voulut. On en vint à estimer que *L'Atalante*, même avec toutes les coupures imaginables, n'avait pas les qualités susceptibles d'en faire un film attrayant, et l'on décida de les lui injecter.

En 1934, une chanson, lancée en France par Lys Gauty, connaissait une immense faveur populaire : « Le Chaland qui passe », qu'avait composée Cesare André Bixio. Puisqu'il y avait un chaland dans *L'Atalante*, on rebaptisa le film *Le Chaland qui passe* et, pour justifier le nouveau titre, on sacrifia, un peu au hasard, ici et là, les compositions de Jaubert et on les remplaça par la musique de Bixio. Quant aux coupures, si l'on en juge par quelques-unes des copies restantes de la version *Chaland qui passe* on a littéralement saccagé la version originale. Seules, deux ou trois séquences restèrent intactes; l'insomnie disparut complètement ainsi que la présentation du phonographe. Et les débris de l'œuvre de Vigo sont constamment empoisonnés par la rengaine de Bixio, devenant d'une vulgarité repoussante au voisinage des chansons et des valses de Jaubert.

La transformation de l'Atalante en *Chaland qui passe* n'était naturellement pas passée inaperçue à Paris, et le service de publicité était quelque peu gêné dans ses tentatives de drainer vers le film un peu du succès de la chanson. Au moment du lancement du film en exclusivité au Colisée, vers la mi-septembre 1934, les communiqués à la presse étaient discrets et se bornaient à indiquer (1) une partition de Mau-

(1) LE MATIN, 14 septembre 1934.

rice Jaubert et la célèbre mélodie de Bixio *Le chaland qui passe*, accompagnent les scènes principales de cette production ».

A Marseille, la publicité était plus aisée et la projection du film à l'Alhambra fut accompagnée par des communiqués de presse dont le premier paragraphe disait : « *Déjà, grâce à la célèbre mélodie de C.A. Dixio, si admirablement chantée par Lys Gauty,* Le Chaland qui passe... *est sûr de ne pas passer inaperçu... Déjà ses pittoresques motifs courent les rues... Ne nous étonnons pas non plus que* Le Chaland qui passe, *en tant que film, obtienne un succès considérable* » (1).

A Alger, plus loin encore de Paris, on pouvait écrire carrément : *Le Chaland qui passe* est un film inspiré de la célèbre mélodie si admirablement chantée par Lys Gauty » (2).

Le Chaland qui passe fut un échec commercial. L'exclusivité au Colisée ne dura que deux semaines. Le public amateur de mélodrames qui était accouru sur la foi du titre fut déçu et celui que la chanson de Bixio, n'avait pas empêché de venir, ainsi que la minorité attirée par le nom de Vigo, furent désorientés par une œuvre mutilée jusqu'à la rendre incohérente. Aucune publicité trompeuse ne put modifier l'impression négative causée par la déconvenue parisienne. A chaque séance du Colisée, des gens sifflaient. La plupart voulait simplement exprimer leur mécontentement devant un film qu'ils jugeaient mauvais, quelques-uns, rares, blâmaient le comportement des producteurs.

La critique, dans l'ensemble, fut moins sévère que le public. Fernand Després, qui lisait tout ce qui traitait du film de son ami, écrivait à Jean de Saint-Prix, le 27 septembre, qu'il avait lu une « *vingtaine d'articles fort élogieux* », parlait d'une série de quatre articles de Lucien Wahl, et annonçait celui d'Alexandre Arnoux.

Les critiques professionnels, bien que prévenus (plusieurs d'entre eux avaient vu *L'Atalante* dans la version agréée par Vigo), n'ont su que difficilement retrouver, pour l'éloge ou pour le blâme, les restes de l'original dans la version truquée qui leur était proposée.

Jean Laury, critique du *Figaro*, nous parle d'un film qu'on a quelque peine à reconnaître : « *Ce film est d'une tristesse affreuse : il se déroule d'un bout à l'autre sous le signe du malheur... M. Vigo puise de préférence aux sources troublées.* Le Chaland qui passe *évoque certaines productions allemandes dont on s'enticha fort pendant un temps malgré qu'elles fussent malsaines — dont on s'enticha peut-être à cause de cela — M. Jean Vigo déforme instinctivement tout ce qu'il illustre. Photographierait-il un rayon de soleil que les grains de poussière l'emporteraient sur la lumière. S'il nous montre une casserole elle est percée... Un chien, il est boîteux... Il précise, en gros plans, un baiser, un sourire, une étreinte, mais le baiser devient morsure, le sourire s'accentue en grimace, le bras qui enlace esquisse un geste homicide, cette main, sur une gorge nue, hésite à caresser ou à meurtrir* » (3).

On retrouve le ton de tout un groupe de critiques devant *Zéro de Conduite*. Dans l'article de René Jeanne réapparaissaient également des commentaires que ce film avait provoqués : « *Sans doute, M. Vigo a-t-il exagéré ce pittoresque (des épisodes) avec un peu trop de complaisance et souvent avec un désir trop évident de déconcerter et d'épater le spectateur. Jeunesse, esprit d'atelier, foi en l'avant-garde, il y a de tout cela dans* Le Chaland qui passe... » (4).

---

(1) Coupure de journal sans références de nom et dates, archives Gilles Margaritis.

(2) Idem.

(3) « Une suite d'images réalistes en gros plan. Ceci n'est pas un spectacle de famille » LE FIGARO, 22 septembre 1934.

(4) LE PETIT JOURNAL, 21 septembre 1934.

Il faut signaler l'article d'un critique réputé à l'époque : Alexandre Arnoux : « *La réalisation de Jean Vigo, d'une honnêteté et d'une conscience qu'il faut proclamer et admirer, même si l'on ne partage pas entièrement l'enthousiasme absolu de quelques fervents... Méticuleux, réalistes, lyriques, voilà, je crois, les caractères qui définissent son talent, avec une tendance à appuyer sur le détail, à hausser les objets ou certains êtres épisodiques au symbole. Cet art d'une probité exemplaire ne va pas sans quelque insistance et quelque lourdeur ; il vise plus à la profondeur qu'à la variété. Mais la vie familière de la péniche qui glisse au milieu des paysages d'usine, de cheminées et de ponts de fer, est peinte de main de maître, avec un scrupule, un dédain de l'effet convenu, de la poésie de certaines cartes postales et du fade pittoresque, qui nous enchantent. Œuvre de salubrité et de réactions nécessaires.*



Lydou et Jean Vigo.

« *Souhaitons toutefois à Jean Vigo de se dépouiller un peu de ce dogmatisme qui lui sert de cuirasse, d'acquérir une certaine rapidité elliptique, dont il semble peu se soucier pour l'instant. En tous cas voici un jeune aux qualités évidentes et magnifiques, dont les défauts même et les excès ont une vertu tonique et rafraîchissante* » (1).

Le ton des commentaires des publications cinématographiques est également favorable. Jean Vidal profite de l'occasion pour regretter que la censure ait interdit le beau film *Zéro de Conduite*. Comme il est justement un des rédacteurs de POUR VOUS, on peut noter cette étape de la conversion de l'hebdomadaire. Sur le nouveau film, Vidal écrit... « *Une des œuvres où le cinéma se rapproche davantage de la poésie que du roman. Il ne se passe à peu près rien dans* Le Chaland qui passe, *mais chaque image apporte avec elle une évocation, une sensation nouvelle. Une atmosphère d'angoisse et de désespoir, créée par des moyens très simples, enveloppe chaque tableau. On y sent de la sincérité, et de la pitié, peut-être aussi une sorte de sourde révolte. Mais sans doute n'est-ce pas là un film très spectaculaire. Il laisse à chacun une impression de malaise et, parfois, il déroute le spectateur par le mépris du style, des conventions habituelles du cinéma....*

Le Chaland qui passe *fait songer au livre de Céline,* Le voyage au bout de la nuit. *En tous cas un tempérament s'y exprime. Et c'est rare* » (2).

(1) LES NOUVELLES LITTÉRAIRES, n° 624, 29 septembre 1934.

(2) POUR VOUS, n° 305, septembre 1934.

CINÉMONDE voit « *un film délicat et triste, dont l'atmosphère enchante et surprend, et où l'anecdote disparaît derrière le décor harmonieux et mouvant d'un paysage de champs, d'eau et de ciel* » (1).

Dans MON CINÉ Raymond Berner essaie de faire le point : « *Mon Dieu, ce n'est pas un chef-d'œuvre. Mais ni Chaplin, ni Lubitsch, ni Feyder ne réalisèrent un chef-d'œuvre pour leur troisième film, ou, si l'on veut leur première grande production. Et voilà bien le drame des jeunes gens d'aujourd'hui ; ils n'ont pas le droit de se tromper. Naguère, le public, moins éduqué, moins difficile, savait se contenter d'à peu près : aujourd'hui, gavé d'une perfection plus apparente que réelle, d'une perfection dans la médiocrité, il n'admet plus une certaine apparence d'incohérence qui n'est parfois que l'expression d'un talent imparfaitement mûri.* Le Chaland qui passe, *puisqu'il faut l'appeler par son nouveau nom, est un film où le talent éclate à chaque instant, d'une façon imprévue, violente, déconcertante. Le public est déconcerté car il n'y trouve pas l'atmosphère facile et parfumée où il se meut avec aisance, et il siffle, bêtement...* » (2).

Le lendemain de la publication de cet article, le 5 octobre 1934, Jean Vigo mourait, quelques jours après la fin de l'exclusivité du *Chaland qui passe* au Colisée.

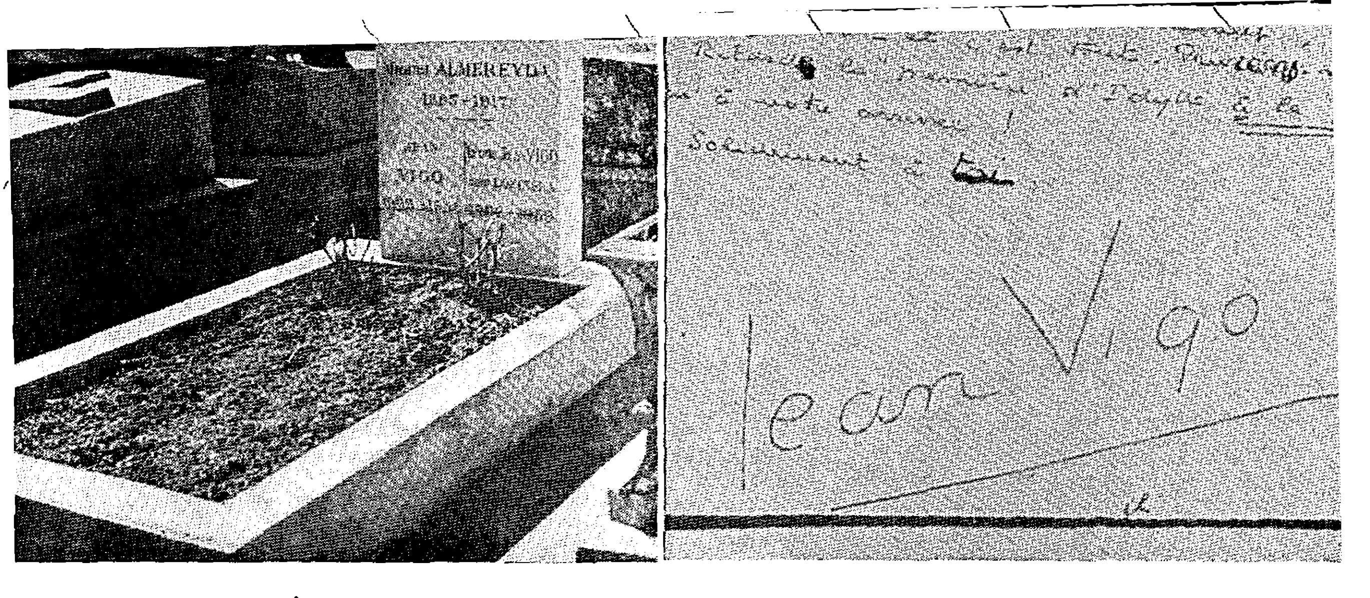


Dès que Vigo s'était définitivement alité, quelque sept mois auparavant, on avait diagnostiqué une septicémie à streptocoques d'origine rhumatismale. C'était encore à l'époque une maladie terriblement longue et épuisante devant laquelle la médecine était presque sans armes. La faiblesse de Vigo était telle que les médecins évitaient de faire appel à des sérums par crainte d'un choc fatal. Des transfusions de sang furent tentées sans aucun résultat et, en attendant que l'organisme se vaccinât lui-même, on recourait à l'homéopathie. Pendant des mois, le malade atteignit quarante degrés de fièvre le soir et trente-sept le matin. Chaque fois ces sautes de température s'accompagnaient des douleurs les plus variées et de terribles sueurs. Une stomatite vint en juillet empirer encore son état et, pendant une quinzaine de jours, Vigo ne s'alimenta plus et devint d'une maigreur effrayante. Ses amis plus âgés, tel Fernand Desprès, voulaient qu'on fasse appel au vieux docteur Philippe Neel, le médecin d'Almereyda, dans l'espoir que, connaissant la diathèse familiale, il pût trouver une thérapeutique.

Le moral de Vigo ne faiblit à aucun moment. Il pouvait confier à Fernand Desprès que c'était *L'Atalante* qui l'avait démoli, mais il manifestait aussitôt sa volonté de vivre pour faire de nouveaux films. On avait placé la petite Luce chez des amis pour permettre à Lydou de se donner entièrement au combat de tous les instants contre la maladie et Vigo ne cessa jamais de l'encourager par des plaisanteries : il décrivait le streptocoque comme un personnage tout rond qui avait un haut-de-forme. Certains jours, il riait aux éclats en compagnie de Dasté ou avait des réparties spirituelles qui enchantaient Fernand Desprès. Il lui arrivait même de se livrer à des plaisanteries exigeant un effort physique. Un soir, seul dans sa chambre, il écoutait « Le Chant du départ » à la T.S.F. Dans une pièce voisine, des amis parlaient politique. La discussion s'envenimait, le ton s'élevait. Vigo fit alors donner le poste à plein sans cependant parvenir à couvrir les voix et décida d'interrompre la discussion par d'autres moyens. « *La porte communicante entre les deux pièces était entrouverte; elle s'ouvre toute grande et Jean Vigo apparaît en chemise de nuit, le bras levé, battant la mesure au rythme de la marche militaire. Lydou, terrifiée, se*

(1) CINÉMONDE, n° 309, septembre 1934.

(2) MON CINÉ, 4 octobre 1934.



A gauche : la tombe de Jean Vigo. A droite : un autographe de Jean Vigo.

trouve mal; on se demande s'il n'est pas devenu fou... Vigo, alors, devant le trouble causé par son apparition, dans un grand silence et tout penaud, retourna se coucher, comme un enfant puni, au bras de son infirmière accourue pour le soutenir » (1).

Vers la fin août ou au début de septembre, les amis de Jean Vigo avaient perdu l'espoir de le voir guérir. Le malade déjà si maigre s'affaiblissait de jour en jour. Jusqu'alors, à force de volonté, il se nourrissait un peu, mais quand, le 26 septembre, Fernand Desprès vint lui rendre visite, il y avait plusieurs jours qu'il ne pouvait plus supporter aucune alimentation et son cœur fléchissait. Tandis que le docteur s'efforçait de le ranimer par des piqûres d'huile camphrée Jean Painlevé, Claude Aveline et Fernand Desprès attendaient dans la pièce voisine, se regardant en silence. Ils purent finalement voir leur ami qui était somnolent, et dont la voix n'était plus qu'un souffle. « *Une immense cernure entoure ses paupières. Ses lèvres sont décolorées. Son visage, réduit, est celui d'un petit enfant* ». (1).

Les jours suivants on lui fit boire péniblement des jus de fruits, de l'eau de Vittel ou du tilleul, mais à la suite de vomissements de bile, Vigo était devenu cadavérique et on attendait la fin quand, subitement, le 30 septembre, la fièvre qui vers dix heures du soir s'élevait invariablement aux alentours de quarante degrés, tomba à trente-sept.

Le lendemain, il était assis dans son lit, arrangeant lui-même l'oreiller, réclamant du chocolat au lait et refusant le bol parce qu'il n'était plein qu'aux trois quarts. Lydou l'ayant rempli jusqu'au bord, Vigo coupait une flûte de pain en petits morceaux et le trempant dans le chocolat, recevait Mme Margaritis venue le voir, en lui disant, ravi : « *C'est vingt sous pour me voir manger...* » Lydou ouvrait de grands yeux étonnés et riait, heureuse. Elle alla aussitôt lui acheter une robe de chambre.

Le lendemain, la fièvre revint et deux jours après, un vendredi, Jean Vigo mourait un peu avant neuf heures du soir, pendant que, de son appartement, on pouvait entendre « Le Chaland qui passe » joué par un musicien des rues au carrefour de la rue Gazan et de l'avenue Reille. Lydou, étendue près de lui, le tenait dans ses bras et semblait ne pas comprendre. Un moment après elle échappa à ses amis et se précipita par un long couloir vers la chambre du fond. On la rattrapa comme elle allait se jeter par la fenêtre.

P.E. Sales Gomes.

---

(1) Texte inédit de Mme Margaritis, communiqué par Gilles Margaritis.

EN TRAVAILLANT AVEC ROBERT BESSON

par Julien Green

En 1947, Robert Bresson commença la préparation d'Ignace de Loyola *pour le compte d'une grande firme italienne. Le film ne se fit pas et aujourd'hui la firme en question n'existe plus. Pour écrire le scénario, le réalisateur des* Dames du Bois de Boulogne *fit appel à Julien Green dont il admirait très vivement l'œuvre. Dans le Tome V de son Journal, le grand écrivain a consigné les étapes de son travail avec Robert Bresson. Il nous a autorisé très aimablement à reproduire les passages concernant* Ignace de Loyola. *Nous l'en remercions vivement ainsi que M. Pierre Charbonnier, décorateur habituel de Robert Bresson, qui a bien voulu nous confier les dessins de maquettes et les photos des essais de costume que nous publions pour illustrer cet article. Le scénario de Julien Green paraîtra en librairie, édité par Plon. Ainsi restera-t-il au moins un témoignage sur ce grand film abandonné.*

20 février 1947

Il y a quelque temps, j'ai reçu la visite de deux jeunes gens, Pierre Barillet et Jean-Pierre Grédy, qui m'ont apporté un excellent scénario tiré de *Minuit*. J'ai été frappé de l'habileté avec laquelle ils ont introduit le personnage de Serge dans la première partie du roman. Dans leur version, Elisabeth l'aperçoit entre deux gendarmes qui viennent de l'arrêter. J'aurais voulu trouver cela moi-même, car le lien est ainsi très adroitement noué entre la première et la dernière partie de ce livre, et il m'a toujours paru que ce lien manquait. En effet, je me suis arrêté après la première partie de *Minuit* pour écrire *Le Visionnaire*, et ce n'est qu'après avoir écrit ce livre que j'ai repris *Minuit* pour le mener à sa fin. La différence de ton est très sensible entre la première et la seconde moitié du récit.

24 avril

La maison Universalia de Rome m'a demandé d'écrire un scénario tiré de la vie de saint Ignace. Il y a eu d'assez longs pourparlers et maintenant un accord de principe. C'est Robert Bresson, le metteur en scène, qui a voulu que ce travail me fût confié. Je reparlerai plus en détail de tout cela au fur et à mesure que j'écrirai ce scénario qui doit être, dans mon esprit, une longue méditation sur la vie de saint Ignace, mais une méditation ignatienne, c'est-à-dire une sorte de vision très méthodiquement ordonnée.

28 avril

Beaucoup travaillé à mon scénario. Je lis et relis Ribadeneira et des texte de saint Ignace, mais que de choses m'échappent ! Mes dialogues





Par la vertu de notre mise en page, Robert Bresson semble contempler avec mélancolie le portrait d'Ignace de Loyola et rêver au grand film qu'il n'a pu réaliser.

me paraissent froids et gauches. Comment faire parler un des hommes les plus silencieux que la terre ait vus? Je frémis déjà en pensant à toutes les invraisemblances qu'il va falloir accumuler, quitte à retrouver d'une manière ou l'autre la vérité intérieure, si je peux !... L'image qu'on se forme de ce saint est à peu près celle que nous a laissée Zurbaran : un personnage blême, émacié, aux yeux de braise, aux cheveux d'un noir d'encre. En réalité, c'était un petit homme blond. Bresson me demande comment je vois la Compagnie à ses débuts. Je lui réponds : « Des hommes en noir dans une pièce aux murs blancs. » (Ce qui était faux, du reste, 1950).

Il semble ennemi de certains effets pittoresques, ne veut ni crucifix, ni miracles. Mais il y aura au moins le miracle de la lumière surnaturelle dans la chambre d'Ignace.

6 mai

Ce scénario est cause que je ne tiens plus mon journal comme auparavant. Dimanche dernier, au collège de Juilly où j'ai passé la journée. La beauté des bâtiments m'a fait une impression profonde ; c'est, en effet, le style et l'époque qui m'attirent le plus (je ne dis pas que j'admire le plus). Je m'y sens un peu chez moi pour des raisons qui ne m'apparaissent pas très clairement, du reste. Ces longues galeries, ces escaliers où un régiment passerait à l'aise, ces croisées monumentales ont quelque chose qui me rassure et me ferait croire, ou presque, à la stabilité du monde...

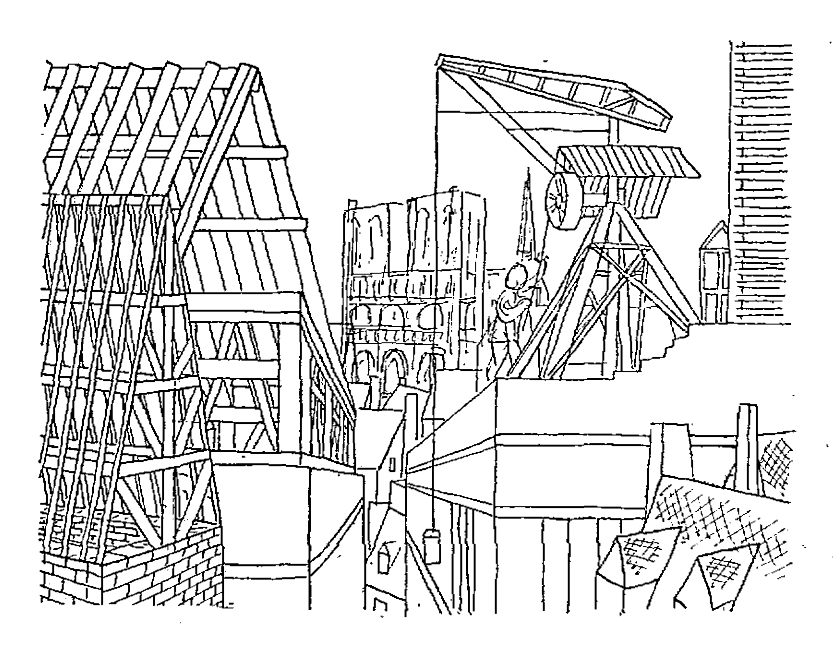
8 mai

Des *négociations* assez laborieuses avec les représentants de la maison Universalia. Ce matin, j'ai cru que rien ne se ferait. J'avais demandé qu'on me laissât travailler exactement comme je l'entendais. Finalement on a dit oui. J'étais tellement persuadé qu'on dirait non que j'avais rendu à mon éditeur l'exemplaire de Ribadeneira qu'il m'avait prêté.

Déjeuné avec une romancière anglaise. Elle me parle de l'ennui de la vie à Londres, des privations, du manque de confiance à peu près général. Le moral est si bas que l'archevêque de Canterbury a ordonné un jour de prières. Elle m'a beaucoup parlé de religion et des pénitences corporelles que certains catholiques jugent bon de s'infliger. Il y a à Pater Noster Row, à Londres, une boutique où l'on vend des haires. « Est-ce vraiment très désagréable à porter ? » lui demandé-je. « Je ne sais pas, mais une de mes amies qui en porte m'a dit qu'en hiver cela vous tient chaud ! » Elle croit que la vie moderne est en soi une pénitence probablement suffisante. Heureux de le lui entendre dire. Elle aurait voulu être moine. « Religieuse ? » « Non, j'ai dit : moine ! »

10 mai

Travaillé très péniblement à mon scénario. Hier, au désespoir parce que je ne savais que faire dire à Saint-Ignace, à Manrèse. Et qui pourrait savoir ? Le cœur d'un saint est un abîme. Feuilletant alors les *Exercices*, je suis tombé sur un passage que j'ai un peu paraphrasé. J'aime mieux qu'il y ait de la raideur et de la sécheresse plutôt que de pieuses effusions dont la seule idée me rend malade de dégoût. J'essaierai de faire voir à quel point saint Ignace a été influencé par saint François d'Assise qu'il a, je crois, inconsciemment imité, au début, tout au moins (le baiser au lépreux devenant le baiser au syphilitique ; car il ne me paraît pas invraisemblable de supposer qu'il s'agit de cela). J'éviterai de lui prêter le ton militaire ; c'est un poncif qui est devenu ennuyeux et qui n'est pas nécessairement vrai. Je sauterai l'épisode du Maure parce que c'est précisément celui qu'on attend et qu'il ne nous apprend pas grand-chose sur la psychologie du saint. A cause des difficultés qu'il y aurait à prendre des vues àJérusalem, où l'on se bat actuellement, je vais être obligé de sauter le pèlerinage, ce que je regrette (saint Ignace pris de fou rire en pénétrant dans la ville). Ecrit une scène pour amener le mot d'un père jésuite que j'ai connu et qui, sur son lit de mort, disait en réponse à une question : « Je ne m'ennuie pas, puisque je souffre ». La clef du cœur de saint Ignace, c'est naturellement l'amour. Les saints sont des amoureux. Mais c'est aussi la tendresse. Je crois qu'on se forme de lui une idée fausse parce qu'on exagère ce que j'appellerai le « côté *agere contra* ». Quand il voyait que ses novices souffraient trop, cet homme qu'on croyait si rude les prenait dans ses bras. Ses raisons de se convertir. « Pourquoi pas moi? » Cette phrase a agi comme un levier. C'est le cri de la sainteté moderne devant la sainteté du moyen âge. Il a peut-être fait beaucoup de saints de nos jours et en fera beaucoup d'autres.

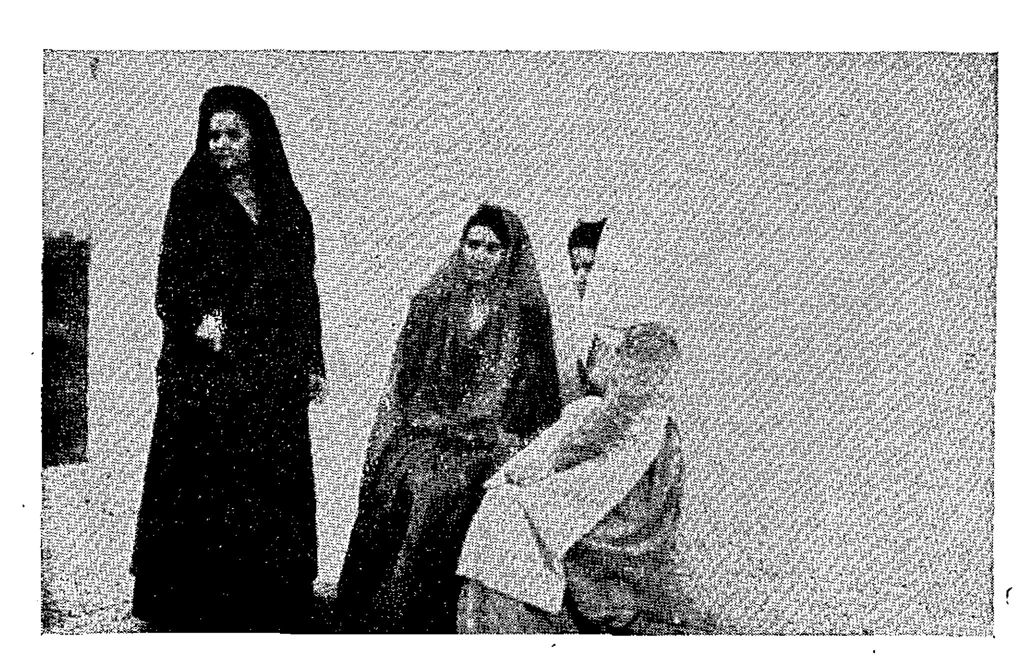


Projet de décor de Pierre Charbonnier pour le film *Ignace de Loyola.*

16 mai

Bresson m'a parlé avec beaucoup d'intelligence du sujet qui nous occupe, mais il est clair que nous ne voyons pas du tout le personnage de la même manière. Notre conversation a duré deux heures. Il me reproche surtout de voir le personnage en romancier. C'est possible, mais je ne suis pas autre chose qu'un romancier. Par ailleurs, il trouve que je m'attache trop aux biographies et ces biographies, selon lui, sont erronées ; il faut les laisser complètement de côté. « Pourtant, lui dis-je, il y a celle qu'il a dictée lui-même à son secrétaire ». « Oh ! il était si vieux à ce moment-là... » Je trouve très intéressant qu'il veuille tout reconstruire par l'intérieur. C'est même ce que j'essaie de faire moi-même, mais je veux m'appuyer sur des faits... Bresson ne veut pas de miracle. Il voudrait que dans la scène de l'apparition de la Sainte Vierge à saint Ignace, on ne vît par la Sainte Vierge (ô Hollywood, que ne puisses-tu entendre ces sages paroles d'un grand metteur en scène !) Cependant je suis tout à fait d'accord avec Bresson quand il me dit que j'aurais dû montrer saint Ignace essayant de marcher après son opération.

J'écris, très péniblement, une scène où l'on voit saint Ignace embrassant un malade des plus répugnants. Je crois que saint Ignace a conquis sa sainteté ; elle ne lui a pas été donnée d'un coup. L'orgueil déguisé en humilité a dû se jouer de lui quelque temps ; par exemple, quand il a refusé de monter à âne, au retour de la chapelle des Apôtres, obligeant ainsi huit personnes à marcher très lentement jusqu'au bas de la colline parce qu'il boitait.



Essai de costumes de Pierre Charbonnier pour le film *Ignace de Loyola.*

21 mai

J'ai quelquefois un sentiment si vif du néant du monde qu'il me semble que ma raison ne sera pas assez forte pour soutenir le poids de cette vérité. Cela paraît étrange à dire et je crois que presque personne n'y songe. Certains jours, je ne puis ouvrir un livre, même de poésie, sans penser : « A quoi bon ? » Il n'y a que Dieu qui existe, il n'y a que lui qui soit, et se sentir loin de lui est horrible, car hors de lui je ne puis voir que le vide. Dès lors comment s'intéresser à ce qui intéresse le monde ?

23 mai

Dans le livre de saint Pierre d'Alcantara sur l'oraison, il y a cette phrase qui m'a paru curieuse et belle : « ...dans cet exercice, il nous faut plus écouter que parler... » et il ajoute : « Pour réussir en cette affaire, que l'homme se présente donc avoir le cœur d'une vieille petite femme ignorante et humble... »

30 mai

Continué mon saint Ignace avec un sentiment de doute extrêmement pénible... Je crois avoir compris que dans les premiers temps de sa conversion, il y avait encore chez lui un certain goût inconscient d'étonner, de paraître : tous ces costumes dont il était occupé, leur donnant tantôt une forme, tantôt une autre ; sans doute, c'étaient des habits de religieux, mais malgré tout...

19 juin

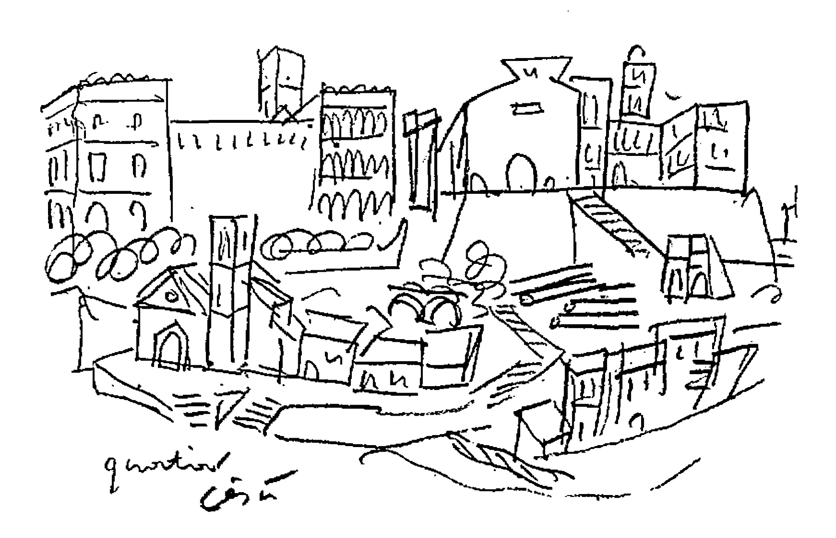
A Royaumont, grande coquille vide qui m'a paru d'une indicible mélancolie avec son cloître privé de ses moines et de ses prières, les ruines de l'église, abattue par un frénétique imbécile qui a fait scier les piliers et y a ensuite attelé des bœufs pour obtenir l'écroulement des voûtes. En me promenant sous les fenêtres des hôtes actuels de l'abbaye, j'entends dans le silence de l'après-midi une voix qui sort d'une chambre et qui dit : « ...et tous les siècles écoulés... et tous les siècles écoulés... » Un acteur qui apprend son rôle ? Cela m'a paru à la fois comique et incroyablement vain, cette voix dans ces ruines où la mort nous parle d'une façon si éloquente et nous récite son effroyable sermon sur le néant, celui qu'elle sait le mieux et qu'elle soigne le plus, surtout par les belles journées ensoleillées comme était celle-là.

12 juillet

Je continue mon saint Ignace, non sans effort, non sans répugnance parfois, car il m'arrive de le relire par les yeux de ceux qui ne peuvent l'aimer, et cela est horrible !

Julien GREEN.

(Extrait de son *Journal*, Tome V. — Plon Editeur.)



Projet de décor de Pierre Charbonnier pour le film *Ignace de Loyola.*

L'ÉNIGME DU SPHINX

HISTOIRE DU CINÉMA ÉGYPTIEN

I

par Maurice-Robert Bataille

LES DEBUTS

A peu près toutes les histoires des cinémas nationaux commencent de la même façon : « En 1896 ou 97, la première projection du Cinématographe Lumière fut organisée à... » (ici la capitale de la nation intéressée).

L'Egypte n'a pas échappé à cette obligation historique, mais c'est seulement en 1917, à Alexandrie, dans un studio improvisé, que la « Société Editrice Cinématographique Egiziana Alexandria » confectionna, avec des capitaux italiens, le « premier grand film tourné en Egypte ». Un programme édité à cette occasion en langues française et italienne, présenta *Les Fleurs mortelles* comme un « drame oriental en trois parties exécuté par des artistes amateurs d'Alexandrie, avec le concours d'un brillant group (sic) de cavaliers bédouins ». Mais, après une seconde réalisation intitulée *Honneur de Bédouin*, la société disparut à jamais.

En 1926, revenant du Chili et apportant avec eux caméra et matériel de développement, deux jeunes Libanais, les frères Ibrahim et Badr Lama, s'établirent dans la banlieue d'Alexandrie. Un concours de beauté organisé par ces pionniers leur permit, nous dit-on, de découvrir Yvonne Gayanne dont ils firent la partenaire de Badr pour *Kobla Fil Sahara* (Un baiser dans le désert) qui fut impressionné par Ibrahim. Projetée en février 1927 à Alexandrie, cette bande n'eut pas d'autre originalité que d'imiter *Le Cheikh*, l'extraordinaire et encore si proche succès de Rudolph Valentino.

C'est également en 1927 que l'auteur dramatique d'origine turque Wedad Orfy entra en relation avec trois jeunes Egyptiennes alors âgées de moins de vingt ans, et leur proposa la réalisation de trois films dans le Royaume. Mais l'affaire tourna, paraît-il, très mal pendant le tournage puisque Wedad Orfy se retira et que ses coproductrices achevèrent sans lui leurs projets.

Ainsi *Leila*, produit et joué par Aziza Amir et Ahmed Galal, ce dernier assurant la mise en scène, fut projeté au Caire en novembre 1927. Quelques mois plus tard les cairotes connurent *Ghadat el Sahara* (*La Belle du Désert*), financé et interprété par Assia Dagher avec sa nièce Mary Queeny.

Enfin, Ibrahim Lama mena à bien *Faguea Fok el Haram* (*La Tragédie au-dessus de la Pyramide*), production de Fatma Rouchdy jouée par elle et Badr Lama.

Toujours en 1927, Mohamed Karim, un ancien figurant de *Les Fleurs mortelles*, qui avait ensuite tenu un petit rôle dans le *Cyrano* tourné à Rome par Genina et assisté plus tard, à Berlin, au travail de Fritz Lang réalisant les *Niebelungen* et *Metropolis*, regagna l'Egypte.



Deux personnalités du cinéma égyptien : le producteur-acteur-réalisateur Youssef Wahby et l'actrice Samia Gamal que les Français virent dans *Ali Baba* de Becker.

Son ami d'enfance Youssef Wahby, directeur à cette époque de la troupe théâtrale *Ramsès* l'encourage à tourner *Zeinab,* d'après un scénario de l'écrivain Hussein Heykal. Mohamed Karim s'y employa avec des acteurs inconnus : une belle aristocrate, Bahija Hafez, un fonctionnaire, Serag Mounir, et les comédiens de théâtre Zaki Rostom ; Mme Dawlat, Elwyam Gamil, et *Zeinab* sortit au Caire le 15 avril 1928.

Certaines séquences de ce film, photographiées par Gaston Madru, furent développées à Paris. En Egypte, *Zeinab* ne remporta qu'un succès quelconque, si l'on en croit Youssef Wahby qui le finança. Après l'avoir vu à Alexandrie, J. de Saint-Salvi résuma ainsi ses impressions dans l'hebdomadaire *Comoedia :*

« C'est l'éternel roman de la « fellaha » de la vallée du Nil, jetée en mariage au fiancé choisi par le père de la jeune fille. Celle-ci en aime un autre, mais elle cède, par atavisme, par tradition, parce que cela fut toujours et doit continuer à être ainsi, à l'indiscutable autorité du père. Elle se marie donc, selon la volonté de ce dernier, mais le chagrin la ronge, la mine petit à petit et, finalement la tue. »

Cette histoire deviendra et continue à être l'un des thèmes favoris des scénaristes égyptiens. Mohamed Karim en a d'ailleurs produit une nouvelle version en 1952.

LE PARLANT JUSQU'A 1939

Après *Bent el Nil* d'Ahmed Galal et *El Cocaïne,* produit et mis en scène par Togo Mizrahi, les cinéastes égyptiens commencèrent à sonoriser leurs films. Les premiers le furent au moyen des disques d'accompagnement, comme *Taht Daou' el Kamar* (*Sous le clair de lune*) réalisé en 1929 par Choucri Madi, puis par le secours

de bandes utilisées pour « post-synchroniser », tels *Endama Touheb el Mar'a* (*Lorsque femme aime*) d'Ahmed Galal (1932), et enfin ils devinrent directement parlant avec *Al Ettiham* (*Accusation*). Tous les intérieurs de ces œuvres furent tournés dans des villas mises à la disposition des techniciens, car il n'existait pas encore un seul véritable studio dans le Royaume.

Aussi, lorsque Youssef Wahby commença, en 1930, sa féconde carrière de producteur, de scénariste, et d'interprète avec un film partiellement parlant, *Fils à papa* (*Awlad el Zawat*), il se rendit à Paris pour impressionner les scènes d'intérieurs. Wahby, dirigé par Mohamed Karim, eut comme partenaire Colette Darfeuil et Paul Lambert. Toujours dans la capitale française, Dawlat Abiad et Nadra interprétèrent en 1931 le premier film égyptien « 100 pour 100 parlant » intitulé *Enchoudet el Fouad* (*La chanson du cœur*) et Neguib Rihani y finança et joua, deux ans plus tard, un film intitulé *Yaccout*.

A la même époque, un fils de Muphti, le chanteur Abdel Wahab, nouvelle statue de Memmon, produisit, toujours à Paris, *La Rose Blanche* (*El Warda el Baïda*) et l'interpréta avec Soliman Naguib et Samira Kouloussi. Cette réalisation de Mohamed Karim que l'on projette encore quelquefois, consacra, à vingt-six ans, Abdel Wahab comme le plus grand chanteur du monde islamique et fit effectuer un bond au septième art égyptien qui continua avec habileté à engager des chanteurs très connus, de manière à attirer vers le cinéma un public populaire, donc nombreux et fidèle.

En Egypte, le premier studio fut construit en 1934 à Bacos par Togo Mizrahi et il vit aussitôt la naissance de *El Mandoubin* (*Les Délégués*), puis de *Ibn El Shaab* (*Fils du Peuple*). L'année suivante, c'est au Caire que les frères Lama achevèrent leur studio d'où sortirent bientôt *Marouf el Badaoui* (1935) et *El Hareb* (*L'Evadé*) (1936). Enfin le studio M.I.S.R., élevé à Guiza, commença à fonctionner en 1936. Sa production inaugurale, *Wedad*, réalisée par l'Allemand Fritz Kramp, assisté d'Ahmed Badrakhan et du chef opérateur Sammy Brill, introduisit la célèbre chanteuse Om Kalsoum dont la gloire n'eut longtemps d'égale que celle d'Abdel Waab.

« Wedad » est une belle esclave aimée passionnément par son maître Baher. Ruiné, celui-ci doit se séparer de sa compagne et Wedad vendue à un riche vieillard s'en va en Haute-Egypte où elle languit loin de son amour. Mais la chance sourit à Baher qui rachète ses terres perdues, son palais et retrouve Wedad que son second maître a libérée.

Ce fut un succès considérable dont tous les Nord-Africains parlent encore avec nostalgie lorsqu'on évoque le souvenir de *Wedad*.

Jusqu'à la guerre, une quarantaine d'autres films parlants assez maladroitement conçus furent entrepris par des cinéastes qui découvraient leur métier au retour de voyages en Europe et tandis que des studios modernes étaient édifiés afin de libérer le cinéma égyptien des laboratoires étrangers.

Ces bandes ont, pour la plupart, ditsparu de la circulation, excepté celles de Mohamed Abdel Wahab et Olm Kalsoum, qui furent les plus remarquables par leurs parties chantées et que l'on représente parfois. On cite aussi, sans qu'un contrôle artistique soit possible, *El Asima* (*La Volonté*) de Kamal Selim, qui mourut à trente ans, comme la première tentative pour évoquer un fait réel : la grève des professeurs mal payés des Universités.

DEPUIS 1940

La dernière guerre mondiale a donné une impulsion décisive à la production nationale aux dépens, d'ailleurs, de la qualité, car pas mal d'opportunistes non qua-



Om Kalsoum et Abbas Farès dans *Dananir* d'Ahmed Badrakhan (1940).

lifiés profitèrent de cette période troublée pour s'introduire dans l'univers facile du cinéma (1).

Alors que pendant la saison 1937-38 l'Egypte n'avait réalisé que 12 films de long métrage et un total de 70 depuis 1927, la production s'éleva à 60 films en 1946-47 pour osciller depuis entre 55 et 65 œuvres par an (2).

Ce développement, qui a fait du cinéma égyptien la troisième industrie du pays, a permis la construction au Caire de huit studios comprenant en tout 15 plateaux équipés de matériel très moderne et 10 laboratoires : Lama construit en 1935 ; M.I.S.R. et Nassibian, fondés en 1936 ; Choubrah, inauguré en 1944 ; Al Ahram terminé deux ans plus tard ; Nahas qui commença à produire en 1947 ; Galal, 1944 et Guiza (ancien Togo Misrahi qui cessa son activité de 1949 à 1952). A Alexandrie, le studio Rami fut équipé en 1950.

Mais les producteurs, dont l'activité fait vivre 4.500 personnes, de la vedette au clicheur d'affiches, ne paraissent pas rechercher particulièrement l'originalité au cours des trois à six semaines qu'ils passent à confectionner un film coûtant de 20 à 25 millions de francs, rarement davantage.

(1) L'Egypte compte 350 salles, plus 100 en 1 mm, pour 22 millions d'habitants. En 1954, le nombre total des entrées s'est élevé à 75 millions contre 100 millions en 1951. Un film tourné au Caire s'amortit pour 60 % en Egypte. Le reste des recettes provient, dans l'ordre du Liban, de la Jordanie, d'Irak, d'Algérie et des protectorats français. Contrairement à ce qui se dit généralement, la Syrie, le Pakistan, l'Indonésie, l'Arabie Séoudite et l'Iran importent peu de bandes égyptiennes.

(2) Les chiffres les plus fantaisistes circulent au sujet du nombre de films produits annuellement dans les studios égyptiens. Voici ceux donnés officiellement par la Chambre de Commerce : 1948 : 33 films ; 1949 : 58 ; 1950 : 57 ; 1951 : 53 ; 1952 : 69, plus deux films grecs.

D'autre part, l'Egypte a importé : 450 films en 1950, 414 en 1951, 386 en 1952.

Pour cette partie du cinéma égyptien, soucieux de ne pas écraser le lecteur sous une avalanche de films qu'il connaît mal, ou même ignore, nous avons choisi d'analyser dans chaque genre les œuvres les plus typiques, les plus appréciées aussi des spectateurs musulmans lesquels ne se lassent pas de revoir certaines productions.

HISTOIRE ET COSTUMES

Antar el Abla, réalisé en 1945 par Niazi Moustapha, illustre le célèbre roman antéislamique de chevalerie que le poète Ahmed Chawqui utilisa au début de ce siècle comme argument pour écrire une tragédie devenue classique.

La légende raconte que le guerrier et poète Antar, qui vivait au temps du Grand Empire romain, fut tenu à l'écart du clan des guerriers car, fils d'une esclave noire et d'un homme libre, son père l'avait renié. Cependant, Antar aimait sa cousine Abla. Pour la conquérir, il dut vaincre des tribus ennemies, sauver du danger femmes, enfants et vieillards et constituer une dot pour sa bien-aimée. Antar surmonta toutes ces difficultés et épousa Abla.

Le film évoque cet épisode de la vie d'Antar et nous montre comment il terrassa ses adversaires dans ces fameux combats que le héros a lui-même décrits :

« Et mon épée avec ma lance
Sont deux témoins de mes hauts faits.
Ma lance perce l'adversaire,
Se gardant, l'esprit en éveil,
Quand je l'approche de ses lèvres
Il boit la coupe du trépas. »

Cette histoire qui paraît très simple ainsi résumée nous est contée avec un grand souci de détails qui compliquent l'intrigue sans aiguiser ni éclairer pour autant le comportement des personnages. Les aventures extraordinaires d'Antar (Serag Mounir) s'illustrent parfois en vastes poursuites et combats, mais la reconstitution pseudo-historique avec ses tentes, ses fausses ruines, ses casques étincelants et ses costumes, plus surchargés que typiques, fait penser à ces anciennes grandes productions italiennes, ennuyeuses et pompeuses.

En revanche, les danses et les chansons bédouines de Mahmoud Bairam el Tounsi et Nouera, interprétées pour la plupart par Abla, c'est-à-dire l'actrice Kouka, sont d'une qualité nourrie d'originalité.

Le succès considérable remporté par *Antar et Abla* incita les cinéastes à donner, deux ans plus tard, une suite à cette production bédouine. La première bande s'achevait sur le mariage des deux héros, la seconde commença par cet épisode, nous proposant ensuite toutes sortes d'intrigues fomentées par un jaloux pour briser cette liaison. C'est Salah Abou Seif qui, cette fois, dirigea presque extrêmement en extérieurs *Moughamarat Antar wa Abla* (*Les aventures de Antar et Abla*) avec les mêmes interprètes que ceux de la première version. On s'attaqua ensuite à la descendance du valeureux guerrier avec *Ibn Antar* (*Le Fils d'Antar*).

L'époque de Haroun el Rachid où, dans le fastueux palais du Calife des Mille et Une Nuits, des gens de cour drapés de costumes éclatants se préoccupaient de raffiner chaque jour davantage les arts et la poésie, sert de cadre à *Dananir*, film tourné en 1940 par Ahmed Badrakhan.

Dananir, jeune bédouine plongée dans la vie brillante du Royaume de Bagdad, abandonne ses privilèges acquis et, pour se consoler d'une passion déçue, retourne dans le désert vivre près de la source où, autrefois, elle chantait. L'histoire est de peu d'importance car il s'agit, avant tout, de permettre à celle qui était alors la première chanteuse de l'Orient, Om Kalsoum, de faire entendre dans de nombreux chants nostalgiques sa voix de cristal dont rien n'altère la pureté.



Youssef Wahby et Leilad Mourad dans *Shadiet El Wadi* (1947)

Dans une autre production bédouine, *Rabha*, le plus grand succès de 1943, le metteur en scène Niazi Moustapha nous propose, sans s'écarter de la ligne tracée par la version muette de *Zeinab*, les aventures d'une bédouine (Kouka) amoureuse d'un homme de la ville (Badr Lama) (3). L'opposition entre l'Egypte traditionnelle des campagnes et l'Egypte moderne des villes se borne, comme à l'accoutumée, à l'échange de propos mélancoliques et anodins. C'est encore la partie musicale, et en particulier le remarquable « Chant des chameliers » qui retient l'attention et fait vibrer la sensibilité du spectateur.

Cette spontanéité ne se retrouve pas aussi nettement dans d'autres aventures bédouines mouvementées, avec chants de moisson ou de mariages, chevauchées et combats au sabre, comme *Soltanat al Sahra* (*La Reine du Désert*) que la belle Kouka interprète aux côtés de Yehia Chahine.

Examinons une adaptation des « Mille et Une Nuits », *Alf Leila wa Leila* qui, selon la publicité, est une « comédie orientale costumée ». Le scénario s'inspire de plusieurs contes et surtout de celui imaginé par Sheherazade pendant la troisième nuit « Histoire du pêcheur et de l'éfrit ».

Fils d'un émir, Mouqan a été recueilli tout enfant dans son berceau flottant sur une rivière, par Osman le pêcheur. Ce dernier et sa femme ont élevé leur protégé. Devenu adulte, Mougan s'éprend de la princesse Mabida laquelle est fiancée au vieil émir Laden qu'elle déteste.

Mais des ennemis veillent et le jeune homme est jeté en prison. Aidé par un éfrit qu'il a délivré, Osman sauve de nouveau Mouqan de la mort au moment où il allait être exécuté et découvre le complot fomenté contre le père de la princesse.

A une étoile tatouée sur son bras, Mouqan est reconnu comme étant le fils de l'émir. Il peut alors épouser la princesse Mahida.

(3) Badr Lama est décédé en 1948 d'une grave maladie. Son frère Ibrahim, propriétaire des studios familiaux, s'est suicidé en 1953, avec sa femme, pour oublier ses difficultés financières.

Ce film, de Togo-Mizrahi, tourné en 1941, est dans son esprit traité comme une parodie. Non seulement les aventures d'Osman le pêcheur sont cocasses, mais encore le ton du dialogue appartient à la farce. Malheureusement, l'interprétation souffre, comme toutes les œuvres égyptiennes, d'une absence de discipline qui donne à *Air Leila wa Leila* une fâcheuse allure de film improvisé.

Nous sommes ici bien loin de la préface des « Mille et Une Nuits ». « Que les légendes soint une leçon pour les modernes afin que l'homme voie les événements qui arrivèrent à d'autres qu'à lui. Aussi, gloire à qui réservera les récits des premiers comme leçon à l'attention des derniers. C'est d'entre ces leçons-là que sont tirés les contes et tout ce qu'il y a en eux de choses extraordinaires et de maximes. »

MELODRAMES

A côté de ces films, pour lesquels l'histoire et la légende constituent un cadre régulateur, se placent de très nombreuses bandes situées dans le monde moderne et s'efforçant, bien timidement, d'aborder certains problèmes complexes, comme la lutte contre les préjugés sociaux ou l'émancipation de la femme musulmane.

Le mélodrame *Bent Zawat* (Fille de riche) joué et réalisé en 1942-43 par Youssef Whaby (4) (5), raconte comment la jeune Samia, fille d'un pacha, refuse d'épouser un architecte dont le père n'est pas fortuné. Ulcéré par cette attitude, le jeune homme s'efforce de devenir riche et célèbre. Il y parvient, tandis que le pacha, au contraire, va de revers en revers.

Pour remédier à cette situation, le pacha propose à Ibrahim de lui accorder sa fille en échange d'un appui financier. Le jeune homme accepte. Sitôt marié, il se venge sur sa femme de l'affront qu'il a essuyé jadis. Mais Samia, courageuse sous les humiliations, fait comprendre à son époux que son attitude d'autrefois lui fut dictée par son père. L'amour triomphe et Ibrahim et Samia peuvent enfin vivre heureux.



Serag Mounir et Karem Mahmoud Zoumouroda dans *Gueziret El Ahlam* (*L'Ile du Rêve*) d'Abdel Ahm Khattab (1951).



Zaki Rostoum dans *Hadamtou Bayti* (J'ai détruit mon foyer).

Une autre production de Youssef Whaby, *Seif el Gallad* (*Le châtiment du Bourreau*), présenté à Cannes en 1946 mais tourné deux ans plus tôt, a pour thème l'existence d'un jeune chimiste qui empoisonne, pour le voler, un riche bienfaiteur venu lui proposer son aide financière, devient célèbre par ses travaux de laboratoire, mène une vie luxueuse et, finalement, s'entend condamner à mort. Ce film joué et dirigé par Youssef Whaby ne rencontra aucun succès auprès de la critique invitée à Cannes. Raymond Barkan, qui le jugea « dépourvu de tout caractère national », y décela aisément et justement tous « les poncifs du film dit commercial : meurtres, policiers, boîtes de nuit, champagne, trafic de coco ». Après avoir noté sa « technique primitive », Barkan résuma très bien *Seif el Gallad* en le réduisant à un mélodrame tel qu'on en tournait en France il y a vingt-cinq ans.

(*A suivre.*) MAURICE-ROBERT BATAILLE, Alger 1955.

(4) En Egypte, la plupart des vedettes produisent, interprètent et parfois, comme Hussein Sedky, dirigent également leurs films.

Sont producteurs et acteurs : Mohamed Fawzy ; les chanteurs Farid El Atrache, Abdel Wahab et Adbel Aziz Mahmoud ; l'acteur de théâtre Serag Mounir, Gamal Farès, Hussein Fawzy, Anwar Wagdi, Farid Chawki, Mahmoud Zulficar ; les jeunes premiers Yehia Chahine, Moshen Sarhan.

Les actrices Leila Mourad, Rakia Ibrahim, Hoda Chams el Dine, Fatem Hamama, l'enfant prodige Fairouz, possèdent chacune leur maison de production, ainsi que Assia Dagher, qui a financé plus de cinquante films. La première vedette du cinéma égyptien, Aziza Amir (1905-1952) produisit et joua environ cinquante films depuis ses débuts en 1927. Youssef Wahby, Conseiller pour le cinéma égyptien, ne possède pas de maison de production.

(5) Les acteurs égyptiens tournent à peu près sans interruption. A titre indicatif, de janvier 1951 à janvier 1954, soit en 36 mois, les jeunes premiers Emad, Hamdi, Moshan Sarhan, Kamal el Chinnaoui et Farid Chawki ont respectivement tenu les rôles principaux dans 22, 26, 20 et 31 films. Leurs partenaires sont aussi fréquentes : Fatem Hamama, 21 bandes ; Chadia, 34 ; Tahia Carioca, 17, ainsi que le comique Ismaïl Yassine, 44 ; Mahmoud el Meligui, 42 ; Hussein Riad, 18.

PETIT JOURNAL INTIME DU CINÉMA

par Henri Agel, André Bazin, Charles Bitsch, Jacques Doniol-Valcroze, Fereydoun Hoveyda, Robert Lachenay, Jacques Rivette et François Truffaut.

5 Juillet

VIVE LA CINEMATHEQUE ! — A l'occasion du 125e anniversaire de J.E. Marey et du 60e anniversaire du Cinéma, la Cinémathèque Française a organisé au Musée d'Art Moderne une admirable exposition intitulée « 300 années de cinématographie, 60 ans d'art cinématographique ». On ne saurait trop souligner l'importance de cette manifestation. Outre — par son admission dans une enceinte de l'Etat — qu'elle consacre enfin l'accession officielle du cinéma au même rang que les autres arts, elle est en elle-même une saisissante réussite et c'est sans parti-pris que l'on peut dire que c'est la plus belle exposition de cinéma qui ait jamais été réalisée. Sa disposition, sa décoration, l'intelligence de son itinéraire, la prodigieuse richesse de sa documentation et l'émotion grandissante du visiteur à mesure qu'il s'enfonce dans le labyrinthe féérique, tout concourt à notre enchantement et à notre émerveillement. Au bout de cet itinéraire, il y a une salle de projection et, pendant trois mois, on pourra y voir des merveilles. (Voici le cycle des projections : chefs-d'œuvre du cinéma muet (1895-1930) — 25 ans de Cinéma Français. 40 ans de films d'avant-garde.) — Le grand initiateur de ces manifestations a droit à toute notre admiration et à notre reconnaissance : j'ai nommé Henri Langlois. — J. D.-V.

7 juillet

JOHANNES BOURG. — Au Musée de l'Homme, A.-J. Cauliez montre *Jeanne au bûcher* de Roberto Rossellini d'après l'oratorio de Paul Claudel et Arthur Honegger. Nous sommes quelques-uns à être bouleversés par la profonde et vertigineuse nouveauté de l'expression. Cauliez est enthousiaste avec une lucidité généreuse. La plupart des spectateurs, en revanche, se sont ennuyés comme le laisse entendre leur silence. Mais voici Rossellini lui-même qui habite tout près d'ici et que *vient d'aller chercher Enrico Fulchignoni* de l'UNESCO. Il s'explique avec une humilité qui n'a d'égale que celle de Renoir. Il subit même avec le sourire l'incompréhension agressive de certains. Je lui demande, peut-être indiscrètement, si l'ensemble de son œuvre correspond bien à un itinéraire spirituel. *Il me répond avec une émouvante sincérité* que le christianisme n'est pas chez lui une préoccupation, ni une prise de position intellectuelle, mais une question de tempérament et que ses films expriment précisément cette façon d'être. Devant cet homme qui parle de son art avec la simplicité d'un artisan et la ferveur interne d'un croyant, *les assistants n'arrivent pas à secouer leur* inertie, leur tiédeur de ciné-clubistes apathiques. Est-ce imperméabilité à la grandeur du plus étonnant des cinéastes italiens ou est-ce le ciné-club qui pourrit son homme? — H. A.

10 Juillet

THEATRE ET CINEMA. — Dans le cadre du *Festival d'Art Dramatique* de la Ville de Paris a eu lieu, du 1er au 30 juin, un cycle de projections sous le titre : *Théâtre et Cinéma*. Les séances se composaient de la projection d'un film tiré d'une pièce, d'une causerie de l'auteur de la pièce ou du film (ou d'un critique), d'extraits de la pièce joués sur scène et d'extraits d'un autre film sur le même thème. L'idée — dont la paternité semble revenir à J.-A. Cauliez — était bonne. La réalisation le fut moins, qu'on en juge. Sur la trentaine de films projetés seuls, *L'Assassinat du Duc de Guise*, *Faust* (de Murnau), *Born Yesterday*, *Le Sang d'un poète*, *Roméo et Juliette* (de Cukor), méritaient vraiment de l'être. Personne ne reprochera au public (restreint) qui chaque après-midi assistait aux séances d'avoir quitté la salle pendant la projection des films suivants : *La Comédie du Bonheur*, *Docteur Praetorius*, *Debureau*, *le Cocu Magnifique*, *Maya*, *Huis Clos*. Certains de ces films furent même sifflés par des spectateurs mécontents. Des orateurs comme *André Maurois*, *Simone Gantillon et Pierre* Descaves sont venus faire des ronds de jambes sur scène et n'avaient rien à nous apprendre sur les rapports du cinéma et du théâtre. N'eut-il pas été judicieux, par exemple, d'inviter André Bazin, qui est le seul critique à avoir consacré plusieurs études à *ce sujet ? Pourquoi ne pas avoir organisé* la « séance Renoir » qui s'imposait avec *Boudu sauvé des eaux* (tiré d'une pièce de Fauchois), *Le Carrosse d'Or* (seul bon film à ce *Jour sur* le théâtre) et, sur scène, des extraits d'*Orvet*, le tout accompagné d'une causerie de Renoir ? Pourquoi n'avoir pas songé à *La Lune est bleue*, *Liebeleï*, *Liliom*, *La Corde* ou *Dial M. For murder ?*

Ces cinq fims valent bien *Maya, Huis Clos, La Comédie du Bonheur, Marius* et *Debureau* Au lieu de passer des extraits de *On murmure dans la ville* et *Docteur Praetorius* en entier, il eut été plus intelligent de faire le contraire, et le public ne s'y est pas trompé. Ni Sacha Guitry, ni René Clair, ni Pagnol, annoncés sur le programme, ne sont venus, mais les avait-on seulement prévenus? Le 17 juin, Charles Ford est monté sur scène: « *Monsieur Robert Beauvais, spécialiste du cinéma américain va vous présenter « Born Yesterday », de Cukor.* Et Robert Beauvais : « *Je ne suis pas spécialiste du cinéma américain ; d'ailleurs je ne vais jamais au cinéma ; hier soir, j'ignorais encore que je devais parler ici; je suis à Paris par hasard et l'on m'a montré ce matin le film dont je dois vous parler.* » Si l'expérience se solde par un échec la formule n'en est pas moins à retenir. — R.L.

15 Juillet

A TOI DE FAIRE ARCHIBALD. — Luis Bunuel a eu la gentillesse de montrer à quelques amis son dernier film mexicain : *Archibald de la Cruz.* Les amis en question — dont étaient Annette Wademant, Jean Aurel, André Bazin, J.-A. Bardem, François Truffaut et votre serviteur — sont sortis transportés de cette projection. Oui, « transportés ». Transportés dans un autre univers subtil et violent, cruel et tendre, ironique et grave, un univers spécifiquement « Bunuelien ». Nous ne gâcherons pas le plaisir des futurs admirateurs d'Archibald en leur dévoilant les insolites détours de ses aventures... Nous ne dirons pas pourquoi nous soupçonnons Bunuel d'avoir brûlé vive une actrice espagnole... dont la presse — toujours complaisante — nous a appris plus tard le suicide... Nous ne dirons pas l'élégant moyen imaginé pour faire disparaître les religieuses dans les cages d'ascenseur... non plus que le pouvoir érotique des mannequins de cire ou les vertus massacrantes des boîtes à musique... Nous ne dirons rien; sinon notre admiration pour la profonde unité du talent et de l'inspiration de celui qui demeure identique de *Terre sans pain* à *Archibald de la Cruz,* en passant par *El* et *Robinson Crusoé.* — J. D.-V.

25 juillet

A THONON. — A Thonon-les-Bains, les deux cinémas qui se font face au bout de l'avenue de Genève affichent un programme assez appétissant pour l'été. *Une Etoile est née, Sabrina, La Comtesse aux pieds nus, Véra Cruz,* etc.

Le cinéma américain, en dépit de l'hostilité têtue du bourgeois français moyen — et de certains membres de la critique — est loin de se porter mal. On voudrait pouvoir en dire autant du nôtre qui est représenté ici par *Napoléon, Les Evadés, Chéri Bibi.* Heureusement, on a quand même inscrit *French Cancan* au début du mois. — H.A.



LUIS BUNUEL.
Son *Archibald* nous a enchantés.

25 Juillet

ERREURS. — *Radio-Cinéma-Télévision,* en dépit de ses trois vitesses démultipliées aurait pu remplacer feu *L'Ecran Français.* On sait aujourd'hui qu'il n'en sera rien. J'achète le n° 288 de *R.C.T.*, daté du 24 juillet. Pages 2 et 3, Mlle Sengissen dresse un petit tableau des metteurs en scène français et de leur activité depuis cinq ans. Parmi les metteurs en scène « *qui ont eu leur première chance* » depuis cinq ans, on trouve Fernandel, pour *Adhémar.* Or, Fernandel avait déjà signé la mise en scène de *Simplet* (1942) et *Adrien* (1943). Ignorance bien excusable sans doute, mais voilà qui est plus grave: « *Léon Poirier: La Route inconnue* ». Léon Poirier, que Mlle Sengissen prend pour un jeune cinéaste, a débuté dans la mise en scène en 1914. *La Route inconnue* n'est donc pas son premier film, mais le 29e ! Cette enquête, qui durera sur plusieurs numéros s'annonce curieuse.

Page 9, Janus fête, avec un an de retard sur la *Cinémathèque française* et les *Cahiers du Cinéma*, le 35ᵉ anniversaire des *Artistes* Associés. Page 38, Marcel Huret baptise Anscolor *le procédé de couleur Anscocolor.* Vient enfin la critique de *Désirs Humains*, de Fritz Lang, sous le titre: *Zola électrifié.* Doniol, Truffaut, Dutour et d'autres ont déjà commis cette erreur : la locomotive de *Désirs Humains* est une Diesel; il n'y a donc pas lieu d'ironiser comme le fait Marcel Huret : « *malgré la présence des caténaires et l'absence de charbon, l'héroïne attrape quand même une escarbille dans l'œil (sic).* » Passe encore pour l'escarbille, mais les caténaires sont le fruit de l'imagination. Dans le même texte, plus loin : « ... *Broderick Crawford a repris le rôle tenu naguère par Jean Gabin. Il a l'épaisseur et la lourdeur convenant à la « bête humaine ».* Voilà deux autres erreurs coup sur coup. Le rôle du mari, dans le film de Jean Renoir était tenu par Fernand Ledoux et non par Gabin, qui jouait celui de l'amant. La « bête humaine » est, soit la locomotive, soit Gleen Ford, mais en tout pas pas Broderick Crawford. Beaucoup d'erreurs en un seul numéro et, comme disait le Principal de *Zéro de Conduite: « ...des petits gamins, pas sérieux, pas sérieux du tout : il faut les surveiller ».* — R. L.

27 juillet

ESPRIT ES-TU LA ? A la suite de sa critique de *La Révolte des Pendus*, dans FRANCE-SOIR du 26 juillet, et sous le sous-titre « On juge un film pendant qu'il se déroule », André Lang écrit : « Bien sûr, les oracles et les esthètes qui ont salué *El*, de Bunuel, comme un chef-d'œuvre et qui comparent sans rire Mankiewicz... à Stendhal à propos de la ridicule *Comtesse aux pieds nus*, parleront-ils de Goya à propos de *La Révolte des pendus* ? Mais une toile est un tout dont les personnages immobiles arrêtent l'amateur au passage et provoquent sa méditation. Une séquence n'est qu'une partie d'un film, c'est-à-dire d'une histoire mouvante que le spectateur doit suivre, à la cadence horaire des images, cadence qui n'est pas du tout celle de la méditation... On juge d'un film pendant qu'il se déroule, comme d'un fruit pendant qu'on le mange. L'œil et l'épiderme apprécient l'un, la langue et le palais l'autre. L'esprit n'intervient qu'exceptionnellement. C'est peut-être fâcheux pour les cinéastes qui ambitionnent la gloire de Stendhal ou de Dostoïevsky, mais c'est *ainsi ; et Chaplin,* d'ailleurs, trouve ça très bien, quand il ne joue pas au philosophe ».

Il est bien évident qu'André Lang a le droit le plus complet d'avoir son opinion aussi bien sur *El* que sur *La Comtesse* ou *La Révolte des pendus*. Cependant, les *Cahiers* ayant consacré dans leur dernier numéro quatre critiques successives au film de Mankiewicz, il est probable que, dans l'esprit d'André Lang, nous faisons partie de ces esthètes et de ces oracles sur le compte desquels il daube gentiment ; il nous reconnaîtra donc sans doute le droit de nous arrêter un instant sur ses propos.

Notons d'abord que quant à *La Comtesse*, il se rencontre pour une fois avec Georges Sadoul. Dégel ? Non, rassurez-vous, je n'ai pas l'intention de faire de l'ironie facile. Je connais bien André Lang qui fut mon président à la C.C.T.V. (et quel président ! Terrific !) et bien aussi Georges Sadoul qui fut mon compagnon de voyage en U.R.S.S. (et un charmant compagnon, étourdi et disert, érudit et objectif). Je constate simplement — et au nom sans doute de critères esthétiques et sociaux assez différents — que Lang et Sadoul se rencontrent pour trouver abherrant que nous attachions de *l'importance* à cette étrange comtesse. Sadoul, je savais déjà pourquoi car je comprends — et partage souvent — ses impératifs critiques. Lang, je voyais moins bien. Il me semblait au contraire qu'il eût dû être charmé par *les résonances littéraires de La Comtesse.* Ses explications culinaires m'éclairent. J'y trouve une bonne définition de ce que l'on appelle parfois — faute de mieux — « la critique impressionniste ». On pourrait la résumer ainsi : « J'aime la bouillabaisse, donc c'est un plat de choix. Je n'aime pas la bouillabaisse, donc c'est un plat ignoble. » Ceci posé il devient parfaitement logique qu'un homme de l'intellignce et de la culture de Lang écrive à propos du cinéma : « *L'esprit n'intervient qu'exceptionnellement C'est peut-être fâcheux pour les cinéastes qui ambitionnent la gloire de Stendhal ou de... etc.* » Pendant soixante ans le cinéma a été neuf fois sur dix — et exclusivement — ce « plat culinaire » en question, mais chaque fois qu'il a fait des progrès, chaque fois qu'il a franchi une des étapes qui en ont fait un art tout court — c'est par des hommes (un Griffith, un Eisenstein, un Murnau, un Dreyer, un Renoir, un Welles, un Rossellini, un Bresson, etc., et même un Mankiewicz) qui ont d'abord « pensé », même si c'était pour aboutir à des œuvres non « spirituelles » *(au sens strict du terme). Il n'y a donc* pas besoin d'être un oracle ou un esthète pour s'intéresser à l'esprit du cinéma. L'actuelle et remarquable exposition de la Cinémathèque au Musée d'Art moderne est à cet égard lumineuse : sur tout son itinéraire *l'intelligence éclate.*

Là où le malentendu s'épaissit c'est à propos de *La Révolte des Pendus*, mauvais film, où jamais aucun d'entre nous n'a discerné la moindre trace de l'admirable Goya. J.D.V.

28 juillet

FIGARO CI ET LA. — La meilleure critique du dernier film de John Ford : *Ce n'est qu'un au revoir*, est celle parue hier dans le *Figaro* sous la signature de Louis Chauvet : « *Je conseille aux spectateurs attentifs d'observer comment John Ford opère scène par scène: il gomme le mélodrame,*

abrège les moments trop sévères, trouve d'ingénieuses ellipses, traite les effets faciles avec une pudeur qui souvent améliore leur sens, impose aux interprètes une limite sobre au-delà de laquelle ils feraient déchoir le drame, crée par l'évocation visuelle du milieu, des personnages, un climat poétique lénifiant, recherche en chacun les signes, les lueurs de la dignité humaine, pose la nuance d'humour qui fait intervenir une heureuse détente à point nommé. Le tout sans répit, traduisant avec tact, peignant avec l'âme et le savoir-faire d'un véritable artiste.

« *Pour ma part, lorsqu'il s'agit d'un John Ford, je ne trouve pas moins captivants ses ouvrages mineurs que ses chefs-d'œuvre. Et je le répète.* The long gray line *est un film dont le contenu suscite un bien faible intérêt. Mais du côté de la mise en scène le travail est savant et délicat...* » Nous avons trop souvent attaqué, ici même ou ailleurs, le chroniqueur du *Figaro*, pour ne pas, aujourd'hui, nous féliciter de le voir pratiquer la « politique des auteurs ». — F. T.

29 juillet

AUTOCRITIQUE. — Mes fonctions de président d'honneur du Ciné-Club de Bry-sur-Marne m'ayant fait un devoir de contribuer au succès de la séance consacrée à *Casque d'Or*, je me suis entremis près de Jacques Becker pour qu'il accepte de se déplacer et je suis naturellement revenu voir le film avant de diriger le débat. A la vérité, je n'étais pas fâché de cette occasion qui m'était offerte de revenir sur mes impressions de la sortie du film. Les derniers films de Becker d'abord, l'admiration farouche de certains critiques anglais, celle aussi de Truffaut et Rivette pour *Casque d'Or* m'avaient de plus en plus ébranlé. J'étais, en somme, assez près de me laisser convaincre que la sévérité de mes articles de 1952 était injuste et que le film méritait sa réhabilitation. J'étais au-dessous de la vérité / Je ne dirai pas seulement, maintenant, de *Casque d'Or* qu'il est le meilleur Becker, mais encore *le plus beau*. J'entends par là que le reste de son œuvre relève plutôt de la comédie tandis que *Casque d'Or* est du côté de la tragédie avec ce que le genre implique de noblesse et de grandeur. C'est à coup sûr cette fois, l'un des plus beaux films français de l'après-guerre et son demi-échec critique est injustifiable plus encore que son demi-échec commercial. En ce qui me concerne, j'en exprime ici tardivement ma confusion. Le remords de *Casque d'Or* s'ajoutera désormais à celui des *Dames du Bois de Boulogne* dans ma conscience critique. — A. B.

1er août

TOLSTOI NOUS VOICI. — Paramount-Ponti-Di Laurentis ont gagné la course de vitesse pour la réalisation de *La Guerre et la Paix* dont King Vidor a commencé à diriger les prises à Rome. Entreprise gigantesque dont on espère que le résultat sera grandiose. Budget : 2 milliards (sic !) de lires ; Technicolor et Vistavision ; 70 plateaux pendant six mois ; directeur de « second unit » : Mario Soldati ; distribution : Audrey Hepburn (Natacha), Mel Ferrer (André), Henry Fonda (Pierre), May Britt (Sonia), Arlene Dahl, Barry Jones et Jeremie Brette ; figuration : 12.000 fantassins et cavaliers de l'armée italienne ; adaptation : Aurenche, Bost, Amidéi, Comencini, Pirelli et Sherrif.

Michael Todd et David Selznick ont donc provisoirement perdu la bataille. Reste le cas de la M.G.M. qui contrôle les droits sur le titre en Amérique, et celui de l'armée yougoslave offerte par Tito à Todd et qui va demeurer l'arme au pied, pourvu qu'il ne lui prenne pas la fantaisie d'aller rencontrer la figuration de Vidor !

2 août

CONFUSION. — Mon rédacteur en chef affectionné (l'un des 3 : J.D.V.) me dit : « *Sais-tu que Mankiewicz est à Paris ? Si, si, au George-V, il est venu rapetasser* Trapèze *puisqu'il en est la base.* » Je téléphone à Mankiewicz ; il parle un peu le français et



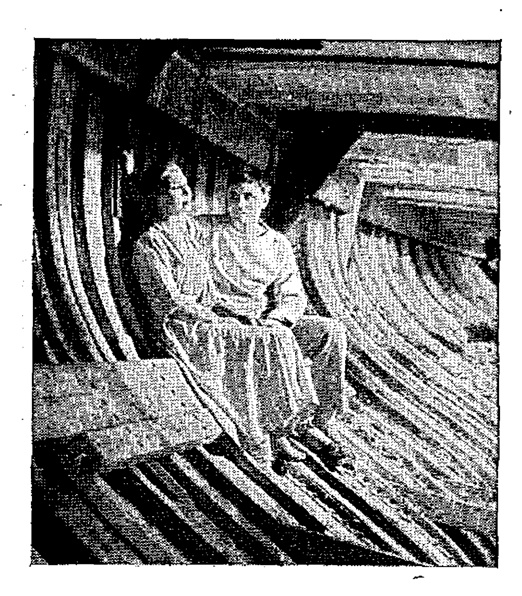
Un abonné de Lille nous a envoyé cette photo de l'affiche de *I Confess*, prise un dimanche sous la pluie, pour nous « remercier » des entretiens avec Alfred Hitchcock. Nous l'en remercions à notre tour. A propos d'abonnés, voir notre premier « Courriers des lecteurs », page 55.

me fixe un rendez-vous à l'hôtel. J'envisage une interview pour ARTS afin de tâter le terrain pour éventuellement, avec Rivette, enregistrer un *Entretien avec... J'emporte* le dernier numéro contenant — on s'en souvient peut-être — quatre articles sur *La Comtesse* et dans un coin une petite photo de Mankiewicz lisant les *Cahiers*. Appartement 911. J'entre. Un monsieur est là : « *Monsieur Mankiewicz est-il là ?* » — « *C'est moi-même.* » A part moi : « *Il est drôlement plus jeune que sur la photo.* » Je tends à Mankiewicz le numéro des *Cahiers* en *lui signalant l'ensemble de textes sur* notre chère comtesse. Il feuillette, s'arrête un moment sur la photo du director et relève la tête vers moi : « *Je ne suis pas Joseph Mankiewicz, mais Wolf Mankovitz* ».

Catastrophe, confusion. Je bredouille des excuses. « *J'ai écrit les dialogues de* L'Enfant à la Licorne *et ceux de* Trapèze. » Malentendu total, impair journalistique et manque. J'espère prochaine la visite de Mankiewicz : le mien, le nôtre. — F.T.

13 août

AGNES ET ROBERTO. — Le Prix des Cinéphiles inventé par Armand Cauliez et décerné par son Ciné-Club est peut-être en fin de compte un des moins discutables. Il a été attribué cette année à *La Pointe Courte* d'Agnes Varda qui l'a emporté de justesse devant *Comme en un rêve*, film suédois. Je n'ai pas vu *Comme en un rêve* et je me méfie à priori de l'avant-garde, mais on m'en a dit de divers côtés grand bien, Chris Marker notamment m'a tenu à son sujet des propos enthousiastes.



La Pointe courte d'Agnès Varda.

Quant à *La Pointe Courte*, les cinéphiles de Cauliez ne pouvaient faire un meilleur choix. C'est une œuvre dont nous aurons certainement à reparler longuement, mais dont nous pouvons dire déjà en cette occasion qu'elle illustre bien la notion d'avant-garde telle que nous cherchions à la définir au temps d'*Objectif* 49. Bien loin des recherches formelles et de la négation du sujet qui caractérisaient l'avant-garde des années 25. L'œuvre d'Agnes Varda s'apparente au journal intime ou mieux encore à un récit à la première personne qu'on aurait remis, par discrétion, à la troisième. Tout en se félicitant qu'elle ait obtenu ce prix il faut néanmoins espérer justement qu'il ne marquera pas *La Pointe Courte* du label « avant-garde » qui prête encore près des exploitants et du public à malentendu. Si le film d'Agnès Varda est moins commercial qu'un autre, ce n'est ni par bizarrerie ni par complication, mais bien plutôt par excès de simplicité comme *Voyage en Italie* avec lequel il est permis de le comparer, non certes pour la mise en scène, mais pour le sujet.

Or c'est précisément *Voyage en Italie* qui a été désigné par les cinéphiles de Cauliez comme le meilleur film étranger de l'année. J'ai tous les jours des occasions de recevoir des témoignages de spectateurs qui sont allés voir *Voyage en Italie* sans la moindre idée préconçue et pour qui le charme du film a joué de façon d'autant plus significative qu'il n'était nullement préparé, dans les cas que j'évoque, par la critique. Simplement le film s'est fait aimer pour ce qu'il était, pour la perfection du récit, pour sa lucidité, pour son intelligence... tout ce que précisément le distributeur s'était évidemment ingénié à faire disparaître de la version française. — A. B.

19 août

Les Fans. En visitant la prison modèle de Téhéran, le ministre iranien de la Justice trouve dans une cellule un cahier d'écolier entre les mains d'un détenu. Il feuillette et tombe en arrêt à chaque page devant des photos de journaux découpées et collées représentant toutes Esther Williams. « Qui est cette femme ? » interroge le ministre. — « C'est mon cœur et ma joie », répond le prisonnier. (Journaux iraniens.). — F.H.

22 août

Le pied de la comtesse n'a pas fini d'agiter les intellectuels. Les *Cahiers ont reproduit* l'erreur de *Une Semaine à Paris* en parlant de *Darefoot Contessa* : Ah ! quel pied osé ! Quant à *Bianco e Nero*, il nous parle de *Carefoot Contessa* : fétichisme du pied. Je propose quelques variations : *Marefoot* (le pied de la cavale), *Parefoot* (To pare = rogner les ongles), *Rarefoot*, etc., etc. Est-ce nous qui baisons le pied, ou bien ?... F.H.

25 août

UN REVE. — J'ai fait la nuit dernière le rêve suivant que je rapporte dans ce journal en toute objectivité comme contribution à une psychanalyse de la critique.

Je reçois de quelqu'un comme le secrétaire de l'Association des anciens élèves de l'I.D.H.E.C. ou peut-être d'un délégué de la promotion de deuxième année une invitation à venir parler devant un large auditoire de jeunes de l'œuvre d'Abel Gance. J'aime et j'admire Abel Gance mais, à la vérité, je ne connais que bien imparfaitement son œuvre et il ne m'est pas agréable de parler sur un sujet que je ne possède pas à fond. Mais comment refuser ? Je sais parfaitement que les jeunes gens qui m'invitent me tiennent déjà pour un vieux jeton et que l'honneur qu'ils me font est à la fois diplomatique, déférent et condescendant. En raison justement de toutes ces nuances, je ne peux décliner la proposition : il me faut entrer dans le jeu. J'accepte donc, résigné et soucieux, mais également décidé à faire correctement mon travail. Selon une méthode qui ajoute aux avantages pédagogiques celui de me permettre de revoir les films que je connais mal, je décide de commencer par une présentation succincte et de réserver le gros de mon commentaire après la projection. Le programme sera composé de morceaux choisis. Je parle donc devant un auditoire nombreux (le contenu d'une salle de cinéma moyenne) depuis une sorte de chaise en bois qui domine l'assemblée. C'est bien ce que je pensais : cette jeune génération n'est pas décidée à accepter ce que je dis comme parole d'Evangile. Elle m'écoute avec une attention à la fois respectueuse et hostile, toujours polie bien sûr, mais profitant à fond de la règle du jeu qui lui permet de m'interrompre pour soulever des objections. Il me faut élever la voix et asséner mes opinions avec une éloquence quasi politique. J'arrive pourtant à mater l'auditoire et à terminer ce prologue légèrement à mon avantage. Mais la bagarre de la fin sera décidément très dure et je devrai m'y préparer sérieusement pendant la projection.



Dans *La Bête humaine* de Jean Renoir c'était Jean Gabin qui attrapait une escarbille dans l'œil. Dans la version américaine de Fritz Lang, *Désirs humains,* c'est Gl› ia Graham que voici ici plus les mains de Glenn Ford.



Gregory Peck dans *Mobby Dick* de John Huston. Nous attendons ce film, récemment terminé avec une impatience... légèrement inquiète.

Celle-ci commence. Mon esprit se partage entre l'attention aux images et les réflexions que j'en dois tirer. Celles-ci prennent peu à peu le pas sur la vue. Au bout d'environ un quart d'heure, j'éprouve le besoin d'aller faire pipi. Je me dirige machinalement vers les lavabos, l'esprit douloureusement concentré sur le style de *Napoléon* ou de *La Roue*. Je satisfais mon besoin naturel et... je rentre chez moi, toujours aussi préoccupé d'Abel Gance. L'intensité de ma réflexion m'avait distrait de son but. Trois ou quatre heures plus tard cependant, la mémoire me revient et je songe avec épouvante que la crème de la jeunesse cinématographique internationale a depuis longtemps déjà vu les morceaux choisis d'Abel Gance et qu'on m'aura vainement cherché dans les alentours, la lumière revenue. La situation est épouvantable ! Moins cependant que si on pouvait me soupçonner



L'admirable Alida Valli dans l'admirable *Senso* de Luchino Visconti, qui doit sortir à Paris avant la fin de l'année.

de paresse ou de lâcheté. Car je ne doute pas malgré tout que l'on n'ait attribué mon absence à sa vraie cause : la distraction. A tout hasard, je me précipite néanmoins à l'I.D.H.E.C. sans grand espoir ; mais que faire d'autre ? C'est bien ce que je pensais : presque tout le monde est parti, ne reste qu'une douzaine d'élèves qui n'avaient sans doute rien à faire dehors et qui travaillent pour eux, éparpillés dans la salle. Une sorte de directeur des études (qui ressemble à l'un de mes anciens professeurs) accueille mes excuses avec une *indulgence polie. A quoi bon* insister ? Le lendemain, je rencontre Abel Gance. Affreux moment ! Il ne me cache pas sa déception ! N'était-il pas en droit *d'attendre de celui qui* avait accepté de plaider pour son œuvre devant la fleur de la jeunesse de ce temps un peu plus d'efficacité ? Si j'en étais incapable, n'aurais-je pas dû du moins céder la place à un autre ? Néanmoins je découvre en écoutant ces justes reproches qu'Abel Gance s'était fait de cette réunion manquée une idée assez terrifiante. Il ne pouvait s'agir à ses yeux que d'une analyse critique exhaustive à la mesure de son œuvre. Je l'entends parler d'un commentaire de huit ou dix heures... et je pense in petto que je l'ai en somme échappé belle : en tout état de cause, j'aurai déçu Abel Gance et je n'aurai pu supporter l'effort physique et nerveux d'une telle performance.

J'ai même la présence d'esprit de trouver dans ma faute son excuse ! Qu'Abel Gance veuille bien considérer en effet que ma défaillance n'a pas d'autre cause que mon excès de scrupule, de respect et, somme toute, de passion intellectuelle pour son œuvre. C'est un excès d'amour du cinéma qui m'a fait bien involontairement le trahir.

Cher Abel Gance. Il est l'indulgence même et ce falacieux argument le touche au cœur. Son amertume fond d'un coup. Le *voici qui s'excuse* de m'en avoir voulu et qui m'embrasse avec chaleur.

Tout est bien qui finit bien.

Le hasard ayant fait que j'aie déjeuné le lendemain avec Luis Bunuel, je lui raconte ce rêve qui l'amuse. Il m'assure que je devrais l'écrire. C'est chose faite. — A.B.

Petits bilans

DATES DE NAISSANCE.

1861 Georges Méliès.
1862 Victorin Jasset.
1864 Louis Lumière.
1874 Louis Feuillade.
1875 David Wark Griffith.
1879 Victor Sjöstrom.
1881 Cecil Blount De Mille, Robert Wiene.
1882 Jean Durand, Thomas Ince.
1883 Max Linder, Mauritz Stiller.
1884 James Cruze, Douglas Fairbanks, Robert Flaherty, Mack Sennett.
1885 Allan Dwan, Sacha Guitry, Paul Leni, Erich von Stroheim.
1886 Lupu-Pick, John M. Stahl.
1888 John Cromwell, Jacques Feyder, Arthur Robison.
1889 Charles Chaplin, Jean Cocteau, Carl Dreyer, Abel Gance, Friedrich. W. Murnau.
1890 Louis Delluc, Fritz Lang, Marcel L'Herbier.
1891 Ewald, André Dupont.
1892 Gregory La Cava, Ernst Lubitsch, Raoul Walsh.
1893 Frank Borzage, Vsevolod Poudovkine.
1894 Alexandre Dovjenko, Jean Renoir, Josef von Sternberg, King Vidor.
1895 John Ford, Lewis Milestone, Georg Wilhelm Pabst, Marcel Pagnol.
1896 Howard Hawks, Buster Keaton, Henry King, William A. Wellman.
1897 Frank Capra, Alberto Cavalcanti, Marc Donskoï.
1898 René Clair, S.M. Eisenstein, Frédéric Ermler, Henry Hathaway, Léo McCarey, Preston Sturges.
1899 Jean Epstein, Alfred Hitchcock, Koulechov.
1900 Luis Bunuel, Jean Negulesco, Robert Siodmak, Douglas Sirk.
1901 André Malraux, Robert D. Webb.
1902 Boris Barnett, Jean Grémillon, Max Ophuls, Vittorio de Sica, William Wyler.
1903 Claude Autant-Lara, Roger Leenhardt, Alf Sjöberg.
1904 Jacques Tourneur.
1905 Henry Koster, George Stevens, Jean Vigo.
1906 *Jacques Becker, John Huston*, Otto Preminger, Roberto Rossellini, Mario Soldati, Luchino Visconti, Billy Wilder.
1907 Yves Allégret, Robert Bresson, Henri Georges Clouzot, Anthony Mann, Marcello Pagliero, Fred Zinnemann.
1908 Edward Dmytryk, Jacques Tati.

1909 Marcel Carné, Elia Kazan, Joseph L. Mankiewicz.
1911 Jules Dassin, Samuel Fuller, Nicholas Ray.
1912 Michelangelo Antonioni, Richard Brooks Joseph Losey.
1913 Renato Castellani, René Clément.
1914 Mark Robson, Robert Wise.
1915 Orson Welles.
1917 John Berry.
1918 Robert Aldrich, Norbert Carbonau.
1920 Federico Fellini.
1922 Alain Resnais.
1923 Alexandre Astruc.

Que prouve cette liste ? Bien sûr, tout ce que l'on veut : chaque année voit naître indifféremment le meilleur et le pire (cf. 1890), quoique l'on ne puisse s'empêcher de noter quelques bonnes années, 1906 par exemple. On peut aussi s'amuser à toutes sortes de petits jeux, en groupes, en famille ou même seul : l'âge de Douglas Sirk ? Une simple soustraction vous l'apprendra. (Regrettons de n'avoir pu, avec la meilleure volonté du monde, découvrir les dates de naissance de George Cukor, Tay Garnett, Stuart Heisler, Gene Kelly et Vincente Minnelli, dont les noms n'auraient pas déparé ce tableau.) Ou bien encore comparez la date de naissance et celle du premier film, etc...

Ce n'est cependant pas sans une arrière-pensée que nous avons entrepris ce travail de bénédictin. Il s'agissait de prouver l'existence des générations successives de metteurs en scène, dont chacune a peut-être, sinon un style distinct, du moins un air de famille souvent très reconnaissable : ainsi la « nouvelle génération » américaine des années 1911-1918 ; ainsi la grande génération 1894-1896 ; ainsi la surprenante année 1889, véritable année-pivot entre les « pionniers » et les « classiques ».

A vous de jouer...

P.S. — Profitons de l'occasion pour publier une autre liste, hélas non exhaustive : celle de quelques films paraît-il fort intéressants, mais qui sont bloqués par certains distributeurs ou qui n'ont pas trouvé une salle désirant les projeter. Nous dédions cette liste aux directeurs respectifs du Broadway, du Vendôme, du Cinéma d'Essai, du Studio Parnasse, des Ursulines, de la Pagode et des Reflets.

Robert Aldrich : The Big Leaguer (M.G.M 1953).

Michelangelo Antonioni : I Vinti (1952) ; Signora Senza Camelia (1953).

Boris Barnett : Une Nuit en Septembre (1939) ; Le Vieux Cavalier (1940) ; Le Courage (1941).

John Berry : From This Day Forward (*R.K.O.* 1946) ; Cross my Heart (*Paramount* 1947) ; Tension (*M.G.M.* 1949).

Frank Borzage : Strange Cargo (*M. G. M.* 1940).

Richard Brooks : Flame and the Flesh (*M.G.M.* 1953) ; The Last Time I saw Paris (*M.G.M.* 1954).

Luis Bunuel : Les Hauts de Hurlevent (1953) ; Le Fleuve et la Mort (1954) ; Le Tramway (1954).

George Cukor : Her Cardboard Lover (*M.G.M.* 1942) ; Winged Victory (*Fox* 1944) ; The Model and the Marriage Broker (*Fox* 1951) ; The Actress (*M.G.M.* 1953).

Jules Dassin : Affairs of Martha (*M.G.M.* 1942) ; A Letter for Evie (*M.G.M.* 1945).

Carl Dreyer : Tva Manniskor (1946).

S.M. Eisenstein : Le Pré de Bejin (1937) ; Ivan le Terrible (2e partie, 1945).

John Ford : Wagonmaster (*R.K.O.* 1950) ; This is Korea (*Republic* 1951) ; What Price Glory (*Fox* 1952).

Samuel Fuller : Park Row (*A.A.* 1952) ; Pick-up on South Street (*Fox* 1953).

Howard Hawks : Sketch de O'Henry's Full House (*Fox* 1952).

Alfred Hitchcock : Lifeboat (*Fox* 1944).

Garson Kanin : They Knew what they Wanted (*R.K.O.* 1940).

Gregory La Cava : Living in a Big Way (*M.G.M.* 1947).

Fritz Lang : Where do we go from here (*Fox* 1945) ; House by the River (*Republic* 1950).

Joseph Losey : The Boy with Green Hair (*R.K.O.* 1948) ; The Big Night (*A.A.* 1951).

Leo McCarey : My Son John (*Paramount* 1952).

Joseph L. Mankiewicz : The Late George Apley (*Fox* 1947) ; Escape (*Fox* 1948).

Anthony Mann : Desperate (*R.K.O.* 1947) ; The Tall Target (*M.G.M.* 1951).

Max Ophuls : Caught (*M.G.M.* 1949).

Abraham Polonsky : Force of Evil (*M.G.M.* 1948).

Otto Preminger : In the Meantime Darling (*Fox* 1944) ; Centennial Summer (*Fox* 1946) ; The Fan (*Fox* 1949) ; The Thirteenth Letter (*Fox* 1951) ; Carmen Jones (*Fox* 1954).

Nicholas Ray : Born to be Bad (*R.K.O.* 1950).

Roberto Rossellini : Un Pilote Ritorna (1942) ; L'Uomo della Crocce (1943) ; L'Amore (1947) ; La Machine Ammazacattivi (1949) ; Dov'e la Liberta (1953).

Josef von Sternberg : Jet Pilot (*R.K.O.* 1952) ; The Saga of Anatahan (1953).

Preston Sturges : The Great Moment (*Paramount* 1944).

King Vidor : Comrade X (*M.G.M.* 1940) ; H. M. Pulham, Esq. (*M.G.M.* 1941) ; An American Romance (*M.G.M.* 1944) ; Lightning strikes Twice (*W. B.* 1951) ; Japanese War Bride (*Fox* 1952).

Robert Wise et Jacques Tourneur : Cat People (*R.K.O.* 1942).

Robert Wise : Two Flags West (*Fox* 1950) ; The Captive City (*A.A.* 1952) ; Something for the Birds (*Fox* 1952).

LES FILMS



Ernest Borgnine et Augusta Ciolli dans *Marty* de Delbert Mann.

CLARA ET LE BOUCHER

MARTY, film américain de DELBERT MANN. *Scénario et adaptation:* Paddy Chayefsky. *Images:* Joseph La Shelle. *Décors:* Edward S. Haworth et Walter Simonds. *Musique:* Roy Webb. *Interprétation:* Betsy Blair, Ernest Borgnine, Esther Minciotti, Augusta Ciolli, Joe Mantell, Karen Steele, Jerry Paris, Frank Sutton, Walter Kelley, Robin Morse. *Production:* Harold Hecht et Burt Lancaster, 1955. *Distribution:* Les Artistes Associés.

Nos lecteurs se souviennent sans doute que *Marty* décrocha la palme d'or à Cannes. Encore qu'il n'y eut pas cette année à Cannes un ou deux de ces gros « morceaux » qui s'imposent immédiatement comme des prix de Festival, cette victoire n'en n'était pas moins sympathique parce que remportée devant un certain nombre de productions importantes et signées de noms célèbres (Kazan, Dmytryk, De Sica, Mizoguchi, Vasiliev, Kautner, Seaton, Kinugaza, Cayatte, etc...), tous à priori mieux placés au départ. Pourtant, comparé aux monstres hollywoodiens, *Marty* est un petit film, fait à

bon marché, sans vedette tapageuse et sans mise en scène de grand spectacle. C'est pour des qualités plus discrètes, plus intimes, plus insolites, qu'il a été remarqué et qu'il a gagné.

Marty est la quatrième production d'une nouvelle équipe où se sont associés l'ancien impressario Harold Hecht et l'acteur Burt Lancaster. Le moins que l'on puisse dire c'est que l'équipe est bien partie : après le très honnête *Bronco Apache,* ce fût le spectaculaire et amusant *Vera Cruz* d'Aldrich, puis un grand cinémascope *L'Homme du Kentucky,* enfin, dans un genre tout à fait différent, *Marty.* Le film est l'adaptation cinématographique d'une émission de télévision de Paddy Chayefsky qui obtint en 1954 le grand prix des spectacles télévisés et Delbert Man qui mit en scène la pièce à la télévision est également le réalisateur du film. L'optique assez spéciale de la T. V. se retrouve à l'écran. Il s'agit d'une histoire très simple, n'exigeant ni décors, ni déplacements compliqués, où le dialogue joue un rôle primordial et où, la plupart du temps, il n'y a que deux personnages en scène, photographiés en plans rapprochés. Il n'y a ni intrigue ambiguë, ni situation compliquée, de sorte que je suis persuadé que l'on pourrait sortir de la salle de projection deux ou trois fois pendant le film, aller se promener pendant cinq minutes, revenir et n'avoir pas perdu le fil de l'histoire... ce qui correspond exactement aux conditions de vision, familiale ou autre, de la télévision en appartement. Il ne faudrait pas croire pourtant que cette esthétique corresponde ici à un style primaire ou médiocre. L'opérateur, Joseph La Shelle, est un des meilleurs d'Hollywood et ses images, presque toutes nocturnes, sont souvent d'une grande beauté.

Marty est garçon boucher dans le quartier de Bronx, à New York. Il a bien gagné sa vie et va s'installer à son compte. Il est laid, timide et vit avec sa mère qui le traite comme un grand enfant. Il a envie de se marier, mais est incapable de se trouver une fille. Il perd ses soirées avec quelques copains qui se payent sa tête, mais sont aussi nuls que lui en ce qui concerne les jupons. Un soir, dans un bal, il rencontre Clara, institutrice au physique plutôt ingrat et également très timide. Cette rencontre va pourtant transformer la vie de chacun. Laborieusement, sans grâce, ils vont se mieux connaître et se plaire. La suite se devine, et qu'ils seront heureux et qu'on leur souhaite beaucoup d'enfants. Mais le film qui se déroule tout entier en deux ou trois soirées va son petit bonhomme de chemin sans mièvrerie et atteint sa conclusion sans facilités et sans concessions. Le ton des dialogues est, dans le genre, un modèle. Chayefsky a trouvé sans effort une note juste qu'il maintient durant tout le film et dont la simplicité, l'humour et la gentillesse sont parfaitement adéquats au propos. Le film a été presque entièrement réalisé sur place dans le Bronx, un des grands quartiers populeux de New York. Deux appartements, une boucherie, un bar, une station de métro et un dancing, en constituent les principaux décors. Tous ces éléments ont été utilisés avec habileté par Delbert Man, dont la mise en scène est sobre, précise et efficace.

Voici donc comment se présente *Marty* : un bon film sur un sujet original, sinon audacieux (car le succès de l'émission prouvait à l'avance que cette histoire « attacherait » le spectateur et quoique en dehors des normes habituelles, était sans péril), bien fait et bien joué par Ernest Borgnine — d'habitude spécialisé dans les rôles de « durs » — et surtout par Betsy Blair (épouse de Gene Kelly), actrice émouvante et intelligente dont le clair regard et le sourire radieux, font sans peine oublier un visage sans beauté particulière.

Mais *Marty* a un autre aspect, sociologique si j'ose dire. Dans sa tentative de néo-réalisme il révèle ce qu'est l'existence quotidienne d'une classe moyenne américaine, populaire, mais relativement aisée. (Marty et Clara ne sont pas miliardaires, mais gagnent bien leur vie. Leur problème n'est ps l'argent, mais le bonheur). Nous voyons donc comment vivent ces gens, où ils habitent, comme ils se distraient, ce qu'ils pensent... etc., et cela est vivement intéressant. De cet aspect chacun jugera à sa guise. Pour ma part, j'ai été terrifié. Cet « *Américan way of life* » m'a semblé un avant-goût de l'enfer. Encore que je doute que l'on puisse pêcher assez pour être condamné à perpétuité à cette existence triste, dérisoire, odieuse, sans espoir.

Jacques DONIOL-VALCROZE.



08/15 de Paul May.

MI-FIGUE, MILITAIRE

08/15, film allemand (Ouest) de PAUL MAY. Scénario tiré du roman de Hans Hellmut Kirst, *La Révolte du Caporal Asch*, par Ernst Von Salomon. *Images :* Heinz Hölsher. *Montage :* Peter Scharf. *Son :* Erwin Jennewein. *Musique :* Rolf Wilhelm. *Interprétation :* J. Fuschberger, E. Schrenk, Helen Vita, P. Bösiger. *Production :* Divina-Film 1954, distribué par R. K. O.

L'antimilitarisme devient un genre florissant et international, qui permet en outre, de mesurer le degré exact de puritanisme des peuplades productrices. L'Amérique, l'Allemagne, le Japon consacrent des œuvres qui attaquent plus ou moins directement l'ordre inacceptable de l'armée. Et chaque fois l'affrontement toujours truqué et nuancé éveille les réticences des purs. C'est ainsi, que les prolongements épineux suscités par le film du réalisateur allemand Paul May : 08/15, font souvent oublier les qualités certaines de l'adaptation et de la mise en scène. Penser que 08/15 n'a d'autre propos que de nous habituer à l'existence des futurs S.S. est sans doute aller trop loin. Car de telles accusations venimeuses semblent accorder aux corniauds assemblés en masse pour former une armée, la faculté de devenir sympathique ou non selon la couleur de leur uniforme.

On évoque au sujet de 08/15, *Les Gaietés de l'Escadron*. Mais, dans le roman comme dans le film rien ne rappelle le tragique sombre et dissimulé de Courteline. Kirst introduit dans son attitude critique une amertume, une haine trop claire pour être totalement simulée. Certes, l'entreprise révoltée du caporal Asch, intelligente, réglementaire et irréfutable est un modèle de fiction optimiste. Le niveau moyen de lâcheté et de démission collective pratiquées dans les chambrées l'aurait rendu impossible. Mais cette fiction est valable, dans la mesure où l'antimilitarisme réel est toujours terrorisé, essentiellement basé sur les ressources *de l'obstruction, de l'inertie*

et du demi-sommeil. Cet affrontement clair, organisé et victorieux apporte dans ce secteur désolé le réconfort de l'imaginaire.

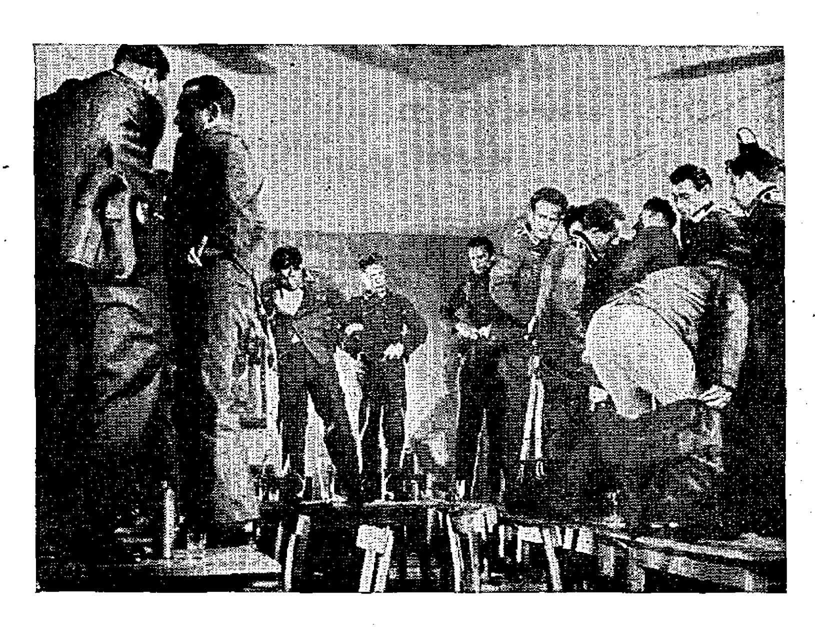
Bien sûr, cette critique, se contente du petit bout de la lorgnette. La fatale et fonctionnelle bêtise des sous-officiers est stigmatisée, mais le conformisme meurtrier des officiers reste intact. Kirst, dans une interview s'est plaint de l'adaptation de Paul May et Von Salomon, qui dissimulait le commandant Louchké, l'un des plus dangereux personnages du roman. A la fin, les sergents abusifs seront mutés, et les deux révoltés reçoivent, avec de nouveaux galons, le droit de croire en une armée nouvelle régénérée.

Mais la description d'Ingrid, la belle jeune hitlérienne qui convertira à l'armée Virbein le deuxième classe beethovénien, est réussie. De même, celle du sergent Lintherg, sale zélateur orthodoxe, petit fasciste illustré, premier levé et toujours irréprochable, mais du mauvais côté de l'ordre.

Un autre domaine peu fréquenté par le cinéma, est la peinture de la grossièreté et des passe-temps alcoolisés de la troupe. Et Paul May parvient à représenter tous ces éléments rebutants avec une bonne humeur que le public doit partager. La séquence du « troulala » passe l'écran. En voyant « rugir ces féroces soldats » certains spectateurs font semblant de croire que ce spectacle est spécifiquement teuton. Effectivement, en pareille circonstance les trouffions français ne chanteraient pas aussi juste; c'est là la seule différence.

En définitive, puisque le film est bon comme le sont rarement les productions allemandes, puisque les interprêtes sont remarquables, que pas un plan n'est indifférent, et que la mise en scène évite des pièges redoutables, de quoi nous plaignons-nous? L'armée allemande n'aura plus l'occasion de battre le record du monde de décervelage militaire. Les guerres futures ne seront plus aussi friandes d'inintelligence imposée et d'obéissance imotivée. Elles exigeront des spécialistes respectables de l'atome ou des maladies contagieuses. A part ces quelques forts en thèmes tous les autres figurants seront des victimes.

André Martin.



08/15 de Paul May : la séquence du « troulala »... qui, malgré tout, passe l'écran.

LA DIFFICULTÉ D'ÊTRE

HUMAN DESIRE (DESIRS HUMAINS), film américain de FRITZ LANG. *Dialogues:* Alfred Hayes, d'après le roman d'Emile Zola « *La Bête Humaine* ». *Images:* Burnett Cuffey. *Directeur artistique:* Robert Peterson. *Costumes:* Jean Louis. *Musique:* Daniele Amfitheatrof. *Interprètes:* Glenn Ford, Gloria Grahame, Brodrick Crawford, Edgar Buchanan, Kathleen Case, Peggy Maley, Diane Delaire, Grandon Rhodes, Don Seymour, John Pickard, Paul Brinegar, Dan Riss, Victor Hugo Greene, John Zaremba, Carl Lee, Olan Soule. *Production:* Lewis J. Rachmil. Columbia, 1954.

Le plus important pour l'homme est ce qu'il ne connait pas ; ce qu'il connait ne peut lui servir.

Goethe, *Faust*.

De *La Bête Humaine* d'Emile Zola, Jean Renoir avait déjà tiré un film en 1938. Fritz Lang nous en donne une nouvelle version; voici donc le moment d'établir quelques parallèles, d'analyser, comparer, discuter. Je n'en saisirai pas l'occasion parce que :

1° Au risque de me répéter, je ne crois pas à l'utilité de ce genre de dissection; les cadavres seuls s'y prêtent, encore est-ce le plus souvent sans leur consentement. Léonard pensait y surprendre le secret de la vie. Nos analystes n'invoqueraient sûrement pas cette excuse : ils ne pensent pas à considérer l'œuvre créée comme un être vivant. De tous les produits de l'activité de l'homme, elle est pourtant le plus proche de lui, celui qui en donne la représentation la moins contestable : ceci pour dire qu'il y a *La Bête Humaine* d'Emile Zola, *La Bête Humaine* de Jean Renoir et *Human Desire* de Fritz Lang et que si le rapprochement de ces trois œuvres ne conduit à rien que de stérile, par contre chacune d'entre elles peut réserver un riche enseignement à qui la considère par rapport à son auteur.

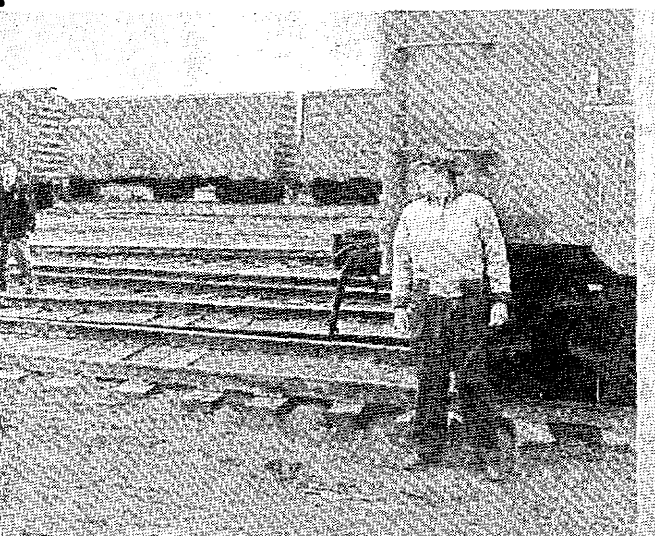
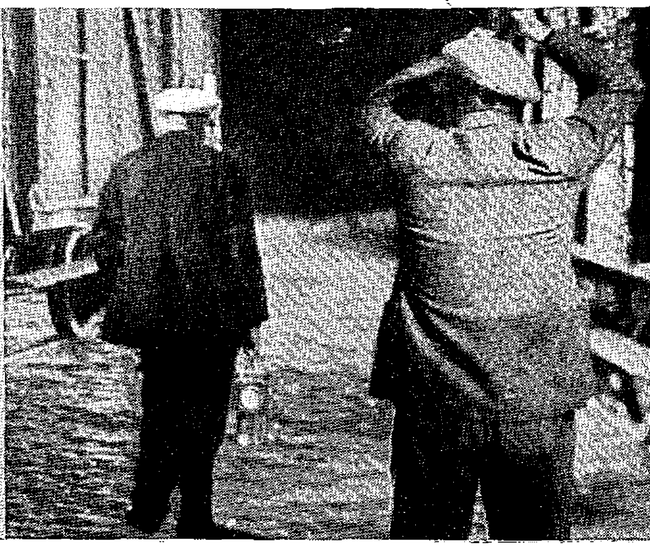
2° Parlant d'Emile Zola, il m'en faudrait dire beaucoup de mal : la perspective où je me suis placé y invite de toute façon. Mais le soin incombe plutôt à quelque psychiâtre de qualifier, si ce n'est déjà fait, ce lyrisme de la crasse à qui rien n'est trop bas, cette complaisance dans l'abjection, assortie d'incroyables ambitions scientifiques (1).

Ainsi Renoir et Fritz Lang, fidèles à eux-mêmes plus qu'à Zola, se trouvent-ils avoir raison d'un côté comme de l'autre.

Entre 1939 et 1945, le cinéma a donné l'exemple d'un renouvellement aussi profond que peu spectaculaire : affectant beaucoup moins les procédés d'expression que la chose exprimée. Cet *esprit* nouveau, regard et point de vue tout à la fois, nous en suivons le cheminement à travers les œuvres de Renoir, Hawks, Hitchcock, tandis que quelques autres, alors venus à la mise en scène, semblent avoir reçu le don de le surprendre à sa naissance pour le couler vivant dans leur œuvre. De ceci je n'avance aucune explication historique; je constate seulement que si une telle évolution a été inspirée par les événements de cette période, c'est, fort indirectement et de la seule façon vraiment importante, à travers l'empreinte qu'ils ont laissée dans la conscience de quelques metteurs en scène : car il y a toujours plus à connaître au commerce de quelques hommes d'exception qu'à la lecture, même raisonnée, des journaux.

Ainsi ces quinze années qui séparent le film de Fritz Lang du film de Renoir ont vu se modifier une manière de sentir et de comprendre. Mais ce sont surtout quinze ans dans l'âge des deux metteurs en scène. On ne fait pas le même film à quarante-cinq et à soixante ans : période cruciale qui confirme une maturité si elle ne consomme un déclin. La déclaration de Claudel, selon qui l'homme atteint à soixante ans la maturité et la pleine maîtrise de ses facultés, ne doit surprendre que des esprits superficiels. Si quelques-uns masquent la stérilité qui les frappe alors (ou la limite à laquelle ils se heurtent sans pouvoir la transgresser, mais n'est-ce pas la même chose) par la répétition de leurs œuvres passées,

(1) Je renvoie le lecteur aux pages que Bernanos a consacrées à Zola, avec la lucidité terrible qu'il trouvait dans la colère et l'indignation.

A gauche : Broderick Crawford et Glenn Ford dans *Human Desire* ; à droite : Fernand Ledoux et Jean Gabin dans la scène correspondante de *La Bête humaine* de Jean Renoir.

on voit les autres, ceux-là seuls dont l'activité n'était pas un vêtement, un jeu ni une dérobade, se consacrer à une sorte de réflexion à haute voix où la nécessité de créer porte désormais le poids d'une méditation sur soi et livre le fruit d'une vie. L'immédiat, qu'ils connaissent bien, ne les sollicite plus autant. Le *sens* de la vie — je veux dire son devenir — voici qui empreint leur inspiration d'une marque irrécusable sinon unique. Peut-être cette part de l'œuvre nous demeure-t-elle plus qu'une autre secrète, peut-être même avons-nous tort de chercher à surprendre une confidence dans ce genre d'évolution. Qu'il nous soit du moins permis d'en reconnaître le mouvement dans les œuvre récentes de Renoir, de Hawks, de Hitchcock, de Fritz Lang : dans *La Femme sur la Plage* et dans *Le Fleuve*, dans *La Rivière rouge,* dans la saisissante affabulation (pourtant si mal comprise) de *Monkey Business* (*Chérie, je me sens rajeunir*). Et, rapprochement confondant, l'assassin de *Rear Window* n'est pas n'importe qui, mais justement celui dont Hitchcock dit d'autre part (2) : « c'est l'histoire d'un homme d'âge mûr, mais personne ne s'intéresse à l'histoire d'un homme d'âge mûr ».

Cette parenthèse me sera pardonnée si l'on reconnaît qu'elle s'ouvrait sur le vif du sujet. Elle explique pourquoi, en dépit d'emprunts évidents, les points de comparaison entre *Human Desire* et *La Bête Humaine* de Renoir débouchent sur des perspectives contraires. Le personnage central du film de Fritz Lang n'est ni Gloria Grahame ni Glenn Ford comme l'était Jean Gabin, mais Broderick Crawford et ceci change en effet bien des perspectives. Lang avait, à plusieurs reprises, abordé ou traité le thème des rapports entre une femme jeune et un homme plus âgé : successivement dans *La Femme au Portrait* et *La Rue rouge* (3) et, quelques années plus tard, sous une forme nouvelle, dans *Clash by Night* (*Le démon s'éveille la nuit*) (4), et *Human Desire.* Il n'a pas fallu moins de deux films — *La Rue rouge* et celui qui nous occupe — pour développer certains éléments notés précédemment, les regrouper selon la perspective que je disais, pour faire de notations cursives un centre de gravité autour duquel l'œuvre tout entière s'organise.

La vieillesse, si elle marque la libération de l'esprit pour ceux qui en connaissent le pouvoir, consomme aussi le déclin de la chair. Les personnages

(2) A propos de *Préméditation*, roman de Francis Iles. Le personnage de Raymond Burr dans *Rear Windon* montre dans quel sens Hitchcock aurait modifié le caractère du médecin assassin, dépeint par le romancier avec une sécheresse complaisante et un feint détachement excluant tout sentiment de *commisération.*

(3) Notons que *La Rue rouge* (1946) est *aussi* le remake d'un film de Renoir, *La Chienne* (1931). Comme Renoir réalisa *La Chienne* à trente-cinq ans et Fritz Lang *La Rue rouge* à cinquante, la comparaison des deux films pourra suggérer à nouveau les réflexions qui viennent d'être développées.

(4) Il y a, d'une part, Paul Douglas et Barbara Stanwyck dont la différence d'âge motive le conflit, en partie au moins, d'autre part, le jeu cruel auquel Robert Ryan se livre, occasionnellement, à l'égard de Marilyn Monroë.

de *Human Desire* ignorent évidemment ces pouvoirs, et le drame qui se noue entre eux déroule ses réactions successives avec la cruauté des lois naturelles. Le flétrissement manifeste de l'homme vieillissant, trop vite reconnu comme essentiel, excite à la révolte cette chair en expansion, substance de la beauté la plus manifeste. Le réflexe surgit aussitôt, avec cette soudaineté irréfléchie si contraire à la *vraisemblance*, mais si proche aussi de la vérité : détruire *de la vie*, puisque de part et d'autre cette vie lui échappe, *aussi bien sa propre vie* que celle de la femme qu'il croyait posséder. Ici la vraisemblance psychologique serait, comme la plupart du temps au sens où on l'entend, du côté du faux-semblant. La scène où l'idée de la vengeance, ou plus exactement du meurtre, s'impose à Broderick Crawford, cette scène ne requiert aucune explication puisque le meurtre revêt un caractère mythique : reconquérir l'autre en l'associant à la culpabilité. Ainsi la fait-il passer de son état, à elle, *d'expansion* où il ne pourrait la rejoindre, à son état à lui, purement passif et dont la culpabilité n'est qu'un des possibles. Que la damnation apparaisse *aussi* comme un moyen désespéré de communication, voilà bien un aspect du mythe de Faust que rejoint *Human Desire*. Mais la damnation est précisément cette impuissance définitive à communiquer et, au lieu du zolesque dénouement, combien plus conforme à l'économie du mythe est-il que, là où il l'a entraînée, Faust, je veux dire B. Crawford, se prive sans espoir de toute communication avec Marguerite, même lorsque la respectant enfin en tant que personne, il souhaite remplacer leurs rapports d'emprise et possession par ceux de loyauté réciproque : ceux-ci sont impossibles désormais et il ne pourra lui offrir de délivrance que dans la mort. Dans tout ceci, Glenn Ford se trouve réduit, malgré la taille de son rôle, à la dimension d'un comparse ; étranger au drame, aussi bien de fait que de sa propre volonté à mesure qu'il en comprend la teneur, il n'en est que le *moyen*, amenant et laissant face à face les protagonistes.

De toute façon, les personnages sont constamment dépassés par des actes dont la portée leur échappe, car ils ne conçoivent que ces actes sans comprendre quelles intentions ils projettent au monde, ils n'ont pas conscience de la valeur mythique que leur inconscience leur confère. De même que la jalousie n'est pas le mobile des actes de B. Crawford mais seulement l'écorce du mobile, ainsi cette participation désirée jusqu'à la panique n'est que le vêtement dont se déguise la peur de la solitude. Le malaise même que nous ressentons au spectacle de ces actes, c'est que nous y discernons trop *bien les forces qui rassemblent* les personnages et les heurtent sans espoir de les séparer : une peur obscure de la solitude, un besoin d'agglutination.

Ainsi le sentiment éprouvé par le spectateur à l'égard des personnages et de leurs actes — d'avoir, *au lieu d'eux* et jusqu'à l'horreur tragique, conscience des forces qui les meuvent — ce sentiment n'est pas différent de celui que les films de Fritz Lang nous ont accoutumés de connaître. Mais, comme dans *Clash by Night*, la mise en scène a subi une transformation en rapport avec la zone de confusion dont s'entoure la conscience des personnages. Si le style garde ses qualités d'*enveloppement*, l'accent est moins mis sur ces forces et davantage sur cette confusion. L'atmosphère dont Fritz Lang entoure habituellement ses personnages est un réseau complexe; tout y peut surgir de tout, et la mise en scène consiste à orienter leurs actes suivant les signes tracés à la surface du monde extérieur, quoique non déchiffrables, et c'est la subtilité de cette mise en scène. Dans *Human Desire* comme dans *Clash by Night*, les personnages participent par leur contour à ce monde de coprésences et semblent s'y dissoudre de la même manière qu'ils ne sont pas seulement donnés comme point de départ d'une évolution mais toujours prolongent un passé qui les absorbe à demi. Dans ce film si peu fait pour plaire et solliciter, la complexité s'est réfugiée à l'intérieur de plans longs, apparemment privés d'action dramatique, où s'écoule un temps cruellement vide de devenir — ainsi la phrase faulknérienne dont la complexité, par le nombre des rapports qu'elle introduit, tend seulement à faire sentir la difficulté d'en isoler aucun, et le peu de valeur qu'il aurait alors. Nous savions déjà que pour montrer la difficulté d'être il faut beaucoup plus qu'une médiocrité grémillonnante. Fritz Lang vient nous le rappeler fort à propos.

PHILIPPE DEMONSABLON.



La découverte des fourmis géantes dans *Them* de Gordon Douglas.

DES FOURMIS ET DES HOMMES

THEM (DES MONSTRES ATTAQUENT LA VILLE) film américain de GORDON DOUGLAS. Scénario : Ted Sherdeman, d'après une histoire de George Worthing Yates. *Images* : Sid Hickox. *Effets spéciaux* : Ralph Ayres. *Accessoires* construits par Dick Smith. *Interprétation* : James Whitmore (sergent Petersen), Edmund (Gween (Dr Medford), Joan Weldon (Pat Medford), James Arness (Robert Graham). *Production* : Warner Bros, 1954.

La Science-Fiction qui a pris la relève des anticipations de Wells,. Verne et Renard, connaît une vogue grandissante dans le cinéma américain. Une cinquantaine de films produits par Hollywood depuis 1945 se rattachent à ce genre. Dix à peine sont connus du public français. A quelques exceptions près (*Le jour où la terre s'arrêta*, de Robert Wise, ou *Le météore de la nuit* de Jack Arnold) la plupart de ces films restent primaires lorsqu'ils ne tombent pas dans l'enfantillage. Ils ne sont en général que prétexte à ressortir de vieux scénarios de mystère ou de violence où les vilains empruntent la figure des monstres du passé et de l'avenir.

Dans cette orgie de productions guerrières où sinistrement documentaires, *Them* malgré son budget limité prend l'allure d'un grand film sérieux. L'histoire de George Worthing Yates, basée sur une hypothèse scientifique plausible, est soigneusement racontée par Gordon Douglas.

Les sergents de police Ben Peterson et Ed Blackburn rencontrent au cours de leur patrouille habituelle dans le désert du Nouveau Mexique, une fillette de 6 ans errant en silence, comme abasourdie par un choc terrible. Un peu plus loin ils découvrent une voiture dont la remorque a été littéralement enfoncée. Plus tard ils relèvent le signe du passage du mystérieux assassin dans la boutique du vieux Johnson. Dans les deux cas l'argent n'a pas été volé : seul le sucre a disparu... Les autorités ouvrent une enquête et le F.B.I. dépêche Robert Graham pour les aider. Les moulages des empreintes relevées sur le terrain sont envoyés à Washington qui donne l'ordre à la police, au représentant du F.B.I. et à l'armée de se tenir à la disposition de deux entomologistes : le Dr Medford et sa fille Pat. Dans le désert du Nouveau Mexique, une bête monstrueuse attaque Pat. On l'abat pour constater qu'il s'agit d'une fourmi banale ayant... deux mètres et

demi de long. La théorie du Dr Medford se confirme : les radiations de la première bombe atomique expérimentée en 1945 dans ce désert ont causé cette mutation. On s'attaque au nid des monstres pour les empoisonner : mais deux reines et leurs mâles ont déjà entrepris leur vol nuptial, au terme duquel les mâles meurent et les femelles fécondées perdent leurs ailes. L'une s'est réfugiée dans les cales d'un navire qu'on coulera ; l'autre reste introuvable. Bientôt des faits troublants se produisent à Los Angelès : deux enfants disparaissent. L'enquête conduit les savants au débouché des tunnels collecteurs des eaux de pluie. Le couvre-feu est décrété et l'armée munie de lance-flammes procède aux recherches sous la direction du Dr Medford. Enfin tout rentre dans l'ordre.

J'ai entendu des gens rire quand le savant expliquait sa théorie sur les mutations. S'ils avaient lu le récent ouvrage de Charles-Noël Martin (L'heure H a-t-elle sonné pour le monde) ou sa communication à l'Académie des Sciences, ils auraient sans doute moins envie de rire. Dès 1927, le physiologue-généticien Muller avait constaté des mutations chez les plantes, les insectes et les souris sous l'effet de fortes radiations de rayons X. Les études sur les habitants d'Hiroshima, les accidents des pêcheurs japonais, les plus récentes expériences menées sur des souris donnent encore plus de poids aux affirmations de Martin : « *Ce n'est que dans 20, 50 et cent ans que les effets génétiques seront apparents, mais leur cause se situera dans le passé d'alors qui est notre aujourd'hui. Il se trouve au monde des hommes de science pour nier ces effets. L'évidence expérimentale est aveuglante ; elle est constatée, mesurée chez des animaux mammifères tels que les souris, mais objectent que l'homme est à part, ou encore que l'on n'a rien constaté de tel jusqu'à présent... Mais dans ce domaine, il faut réagir violemment. L'enjeu est trop important: il s'agit de l'avenir de l'espèce humaine.* »

Mais revenons au film. La mise en scène de Gordon Douglas est honnête. Ancien comédien, scénariste de la série des « Topper », auteur du *Premier Yank à Tokio, la Charge de la Rivière Rouge...*, etc., il aborda l'épouvante en 1944 avec *Zombies on Broadway.* On retrouve ici son style d'alors. Le film comporte quelques morceaux de choix. Tout le début (la fillette aux yeux hagards avec sa poupée au crâne brisé, la séquence de la boutique) provoque la terreur chez les plus incrédules. L'effet de l'annonce à l'apparition des monstres à Los Angelès est décrit rapidement en une série d'images entrecoupées par les patrouilles de jeeps à travers la ville. Enfin, le sauvetage des deux garçonnets dans les tunnels ne laisse pas indifférent. A plusieurs reprises on pense à l'excellent film de Jacques Tourneur, produit par Val Lewton: *Cat People*. Quant aux monstres, ils sont soigneusement conçus : la fourmi géante, mutée, s'est alourdie et a perdu son agilité ; sa démarche de bête préhistorique ajoute à l'effroi.

Cependant l'intérêt du film ne réside pas dans le « hou, fais-moi peur ». Il suggère une peur d'une autre nature et nous amène à nous poser des problèmes d'une brûlante actualité. Aux dernières images, le représentant du F.B.I., penant soudainement conscience de la portée de l'aventure demande : « *Si ces monstres sont le résultat de la première explosion atomique de 1945, qu'adviendra-t-il de toutes les autres bombes qu'on a fait éclater depuis lors ?* » Le savant répond : « *Personne ne sait. En entrant dans l'âge atomique, l'homme a ouvert la porte sur un monde nouveau. Personne ne peut prédire ce qu'on y trouvera...* »

Tout au long du film la question est implicitement posée. Je crois qu'ici le rôle de l'auteur de l'histoire a été bien plus grand que celui du réalisateur. Il prend la défense des hommes de science contre ceux qui les dénigrent. Et si l'armée contribue à sauver la population, c'est seulement parce que les généraux eux-mêmes se sont mis aux ordres du savant. Comme l'avaient fait avant lui Harry Bates et Robert Wise, Yates utilise la Science-Friction pour aborder un thème plus ou moins tabou : les effets des expériences atomiques.

Le film dépasse de loin par son contenu comme par certaines parties de sa réalisation, son cadre de « budget limité ». Il est d'ailleurs curieux de noter qu'aujourd'hui, alors que les « grands » films sont devenus pour une large part des occasions « d'évasion », c'est justement un genre destiné à « l'évasion » qui ramène le spectateur un peu malgré lui, à l'harassante réalité.

FEREYDOUN HOVEYDA.

LES PREMIERS PAS

WORLD FOR RANSOM (ALERTE A SINGAPOUR), film américain de ROBERT ALDRICH. *Scénario :* Lindsay Hardy. *Images :* Joseph Biroc. *Musique :* Frank de Vol. *Direction artistique :* William Glascow. *Interprétation :* Dan Duryea, Gene Lockhart, Patric Knowles, Reginald Denny, Nigel Bruce, Marian Carr, Arthur Shields, Douglas Dumbrille, Carmen d'Antonio Key Luke, Lou Nova. *Producteurs :* Robert Aldrich et Bernard Tabakin. *Production :* Allied Artists. *Distribution :* Columbia.

Etre sincère ne signifie pas grand-chose en matière de création artistique; cela appelle du moins quelques explications. Le fait même de l'expression exige une loyauté vis-à-vis de celui qui se trouve à l'autre extrémité de l'œuvre, spectateur ou lecteur. Ruses, feintes, artifices sont réservés au corps à corps du créateur avec la matière. Elle seule demande à être violée, et doit l'être, non le contrat par lequel le spectateur en reçoit communication. C'est pourquoi la parodie est toujours infâme ; seuls les médiocres la conçoivent car seuls ils croient devoir se soumettre à des conventions strictes, faute d'en savoir inventer pour eux-mêmes. Ils pensent y échapper en les moquant: par là ils leur restent soumis. Que diable, cherchez donc autre chose !

Autre chose, c'est *Alerte à Singapour* au lieu de *Beat the Devil.* Le rapprochement entre John Huston et Robert Aldrich n'est pas fortuit, et François Truffaut l'a signalé à propos. Dans les films d'Aldrich que nous connaissons — et dans celui-ci il a accumulé les fonctions de metteur en scène et de producteur, l'importance accordée au scénario est un fait confirmé : d'une discrète habileté, d'une souplesse efficace, ménageant des revirements imprévus au service d'une mise en scène nerveuse et pleine de verve. Mais je ne crois pas que la supériorité d'Aldrich sur Huston soit seulement imputable à l'absence de style de celui-ci, à la raideur de ses scénarios, à son mépris (ou son impuissance) à l'égard de la direction des acteurs. Je trouve au contraire une grande cohérence à son œuvre, mais le système est faux, la mise en scène n'y est qu'un gage aux allégations du scénario : sans joie parce que sans invention, j'avancerai même que Huston la considère comme une triste nécessité. Or, mise en scène et direction d'acteurs sont la matière définitive d'un film, celle qu'il importe de maîtriser, de façonner ; et que penser d'un créateur qui ne peut s'acquitter de l'acte de créer, et le sait ?

Si je reconnais à Robert Aldrich cette sincérité que je dénie à John Huston, c'est qu'il ne dissimule pas l'habileté du scénario (celui d'*Alerte à Singapour* comme de *Vera Cruz*) et pourtant sait surprendre, c'est qu'il lui donne sa justification par une mise en scène sans détours et se refuse à ces escamotages qui facilitent tant de démonstrations. « Nous voici à Las Palmas, c'est ici que la Comtesse doit nous trahir » déclare le marquis à son interlocuteur stupéfait. De tels effets de surprise sont autorisés parce que l'agencement du récit ne comporte pas de ces trappes et fausses portes où se complaisent les amateurs d'énigmes. Ce qui se passe en coulisse, ce sont les intentions des personnages qu'à tort nous pensions évidentes. Ceux d'*Alerte à Singapour* ne se privent pas de parler, et certains mentent; la simplicité de leurs actes n'incite à nulle méfiance, malgré un don commun de métamorphose et une parfaite aisance à se mouvoir sous une forme nouvelle (1).

« Comment as-tu pu me croire, déclare à la fin la jeune femme, ma façon de marcher, de chanter, ne pouvait t'égarer ». J'aime que l'ambiguïté se réclame de telles sources ; elle change le ton du film. Le récit d'aventures devient la chronique d'une imposture et le revirement final, révélant le chantage à la générosité là où une générosité véritable était présumée, rend par contre leur pureté à des actes désormais sans objet : curieuse fin (annon-

(1) Dan Duryea échappe à ses poursuivants en simulant la forme d'un Chinois endormi ; il quitte sa cachette, torse nu, coiffé d'un chapeau de paille, emmenant allègrement un pousse-pousse. Ou encore : Reginald Denny arpentant la cour, vêtu de la défroque, trop petite pour lui, de la sentinelle qu'il vient d'assommer.

çant celle de *Vera Cruz*) où des actes qu'il ne renie pas mènent un homme à une solitude méprisée et du même coup le délivrent de toute compromission.

Alerte à Singapour est le plus ancien des trois films de Robert Aldrich qui viennent d'être présentés en France. Réalisé avec de très petit moyens, comme le fut *Le Rôdeur* de Joseph Losey ou *Marché de Brutes* d'Antony Mann, ce genre de film est une épreuve décisive, où l'invention doit tenir lieu de facilité. Tout jeune réalisateur n'a pas cette chance.

PHILIPPE DEMONSABLON.

REVUE DES REVUES DE LANGUE ANGLAISE

Film Culture, May-June 1955, vol. 1, n° 3.

Après deux numéros de tâtonnements, cette attachante revue semble avoir trouvé sa formule définitive. La plupart des articles sont fort intéressants, et tout particulièrement celui de Edward L. de Laurst sur les passages censurés du *Salaire de la Peur,* qu'il prend peut-être, par ailleurs, un peu trop au sérieux. Les critiques de films semblent constructives et astucieuses (encore que pour ma part je ne partage nullement l'emballement d'Andrew Paris pour *East of Eden*). Il m'avait semblé, d'après le premier numéro, que l'optique de cette revue était un peu celle de l'avant-garde américaine. Mea culpa : un éreintement en règle des élucubrations de cette école, par Jonas Wekas, responsable de FILM CULTURE, me plonge le nez dans mon erreur. Dont acte, et avec mes excuses.

Films in Review, june-july 1955, vol. 6, n° 6.

Ce numéro est meilleur que le précédent, dont *dix* pages de petits jeux décourageaient la critique. Quelques articles sont assez faibles, dont une analyse sommaire et insuffisante des *Rapaces,* et un compte rendu de Cannes plus que médiocre, par Francis Koval. D'autres, par contre, présentent un grand intérêt : un court, mais substantiel article de Donald Richie sur le film japonais de série, et surtout un admirable pastiche des dialogues des films américains par Harry Purvis, qui est bien une des choses les plus amusantes qu'ait jamais publié FILMS IN REVIEW. La critique des films, naïve et superficielle, n'a jamais été le fort de cette revue, dont l'analyse, par Gerald Pratley, de la musique de film enregistrée est, par contre, toujours intéressante.

Sight and Sound, Spring 1955, vol. 4, n° 4.

Le sommaire de notre confrère anglais est toujours aussi imposant, s'il est inégal. Le long article de Derck-Prouse, « Notes on film acting », m'a paru confus et assez vain ; au moins m'a-t-il procuré un moment de franche rigolade, à la lecture de l'apologie de Garbo dans *La Reine Christine,* et de Shirley Booth dans *Come back little Sheba.* Par contre, l'étude de Penelope Houston sur la collaboration Cukor-Kanin est très remarquable de documentation et de critique intelligemment motivée : voilà de l'excellent travail. Très intéressant, également, est l'article de Masayoshi Iwabutchi sur le bilan 1954 du Cinéma japonais (très en faveur en ce moment !). La critique des films est dans la ligne habituelle de la revue, avec laquelle on peut ne pas être d'accord. Il y a là, pourtant, une amusante bourde de notre ami Lindsay Anderson, que je relève perfidement : dans sa critique de *Human desire,* remake, par Fritz Lang, de *La Bête humaine,* Lindsay s'insurge contre les pressions conjuguées du commerce et des codes de production, en citant la scène où Glenn Ford, après avoir poursuivi Broderick Crawford pour le tuer, revient en disant : « Je ne pourrais pas faire une chose pareille ». « L'acteur n'y croit pas », affirme Lindsay Anderson, « nous n'y croyons pas ; et Lang essaie en vain de nous convaincre ». Je me permets de lui signaler que Renoir essaya aussi, de même, d'ailleurs, que Zola ; car dans aucune *Bête humaine* jusqu'à maintenant, ce crime n'a été perpétré.

Claude CHABROL.

Jacques Audiberti

BILLET X

Le magnétophone est en train d'envahir les mœurs. Tout comme, en leurs temps respectifs, le fer à repasser, le timbre-poste, le vélocipède. A ma connaissance, il est le dernier en date des engins qui se soient transportés, carrément, du domaine de la théorie, ou de l'application réservée, dans le public. Ainsi, jusqu'à ces temps-ci, la chance la plus honorifique que l'on avait de connaître sa propre voix, toute fraîche, c'était à la radio.

Quand il ne s'agissait pas d'une émission en direct, l'on franchissait le mur du son en passant derrière la vitre, dans le compartiment des techniciens. Pour vous faire plaisir, ils lançaient leurs disques enrubannés. Avec stupeur, vous entendiez une voix de spectre, qui n'était autre que votre voix. Là-dessus, je vis ce film espagnol, dont le clou était un magnétophone. Un policier le transportait lourdement, dans une valise. Il suspendait le micro, par la façade d'un hôtel, devant les fenêtres ouvertes de la chambre d'individus soupçonnés, juste au-dessous de celle qu'il avait louée. Il suffisait, ensuite, d'ouvrir le robinet des voix ainsi pipées. Il y eut, en même temps, dans les journaux, un gendarme d'Arras qui picorait au magnétophone, lui aussi. A Paris, des magnétophones privés, cependant, ici et là, furent signalés. En moi, comme dans la plupart des écrivains, la nouvelle fit naître une énorme et perverse allégresse secrète. La machine à écrire automatique était trouvée, la plume de sept lieues, la sténographe au rendement absolu. Désormais, pour être faits, les livres ne demanderaient que la peine, légère, vraiment légère, d'être racontés, racontés d'avance, tranquillement, les yeux fermés, devant l'appareil. La parole a pour elle de se dérouler avec l'apparente abondance irréversible et fatale d'une rivière. L'omoplate du chameau dont se servit Mahomet pour mettre au monde le Coran devait être un magnétophone. L'écriture, par contre, est la maladie, la plaie, la punition de l'écrivain, de l'écrivain inévitable, devant lequel elle dresse à chaque instant la broussaille enchevêtrée de possibilités concurrentes. Notons que le dictaphone dont la réclame traîne, depuis Edison dans les pages publicitaires des magazines, n'avait pas suscité tant d'espérance. En milieu moderne, « magnéto » agit comme un aimant.

Je fis le voyage de Neuilly, par le métropolitain, comme s'il s'agissait de mon premier voyage en avion. A Neuilly, en effet, un ami avait un magnétophone, autour duquel nous allions tenter une de ces séances d'improvisation collective, qui, maintenant, figurent au sommaire des revues. L'expérience, prématurée, échoua dans un chevauchement brumeux de résonances mal timbrées.

Pour en finir, ces jours-ci, je suis allé dans un magasin. Des magnétophones occupaient étalages et comptoirs. Je m'informai : « Combien faut-il mettre pour avoir un appareil, un appareil moyen, pas trop encombrant ? — Nous en avons à partir de quatre-vingt mille. Voulez-vous essayer celui-ci ? — Pourquoi pas... » Comme à la radio tant de fois déjà, depuis mes débuts oratoires rue de Grenelle, il y a tout près de trente

ans, je me tendis, si peu que ce fût, en état disons phraseur. Mais, déjà, le vendeur touchait l'appareil, qui restituait, mot par mot, notre bref marchandage. « Combien faut-il mettre... » La banalité de ce dialogue me découragea. Résultat, je n'ai pas encore de magnétophone. Mais il m'en faut un. Je retournerai chez le marchand.

Cette histoire est une parabole. Elle veut rappeler que devant certains objets l'hésitation souvent, s'explique, non par le manque d'intérêt mais, au contraire, par l'excès même du désir.

Louer une caméra, par exemple, et partir avec, un beau matin, en taxi, pour tout avaler, un gros plan de la Seine avec ses poissons morts et blancs dans les fougères étalées à la surface, près de la berge, minutieuses comme les arborescences feuilles dans les tableaux du douanier Rousseau, ou le manège qui tourne, pour les enfants, porte d'Italie, bricolé, tout entier, à la main, avec ses cygnes creux, ses chevaux, ses bicyclettes, sa locomotive bizarre, son autobus effrayant avec du bois de caisse et des retombées de zinc, dans le style exact du caricaturiste Steinberg, par un type hargneux, qui finit par vous courir dessus, la lime au poing, dans la conscience qu'il a d'être l'auteur et le propriétaire de ce morceau de paysage qu'il est permis de regarder mais non de prendre, et, de là, cueillir un groupe de religieuses demandant leur chemin à des livreurs de charbon et puis, parc Montsouris, une femme solitaire, assise, immobile, pleine d'un fait-divers jusqu'aux sourcils, la tentation est violente, avouez ! Elle est un peu freinée par l'idée qu'il suffira de mettre bout à bout tous ces petits bouts du monde pour obtenir un long métrage, incohérent, certes, mais unique, et que d'une entreprise de ce genre, renouvelable à perte de vue, pourrait pâtir, en fin de compte, le cinéma.

Le cinéma proprement dit. Le grand film noir blanc dans une grande salle. L'ami à qui nous devons tant. Et qui m'a paru, ces récentes semaines, ne plus agir sur moi selon les invincibles dards accoutumés.

Qui, responsable ? Les caméras d'amateur ? La ménopause sous le pseudonyme d'anamorphose ? Le scope et le color, quels que soient leurs suffixes ?

Entre tous les procédés industrieux modernes le cinéma conserve intacts, jusqu'ici, après des années et des années d'exercice, les prestiges attractifs exceptionnels qui le justifient comme spectacle en dehors même du contenu de ce spectacle.

Toutes les techniques ont tendance à prolonger l'anomalie féerique de leur commencement. L'imprimerie a ses éditions d'art. A la foire, Vincennes, Neuilly, des enfants, dont certains ont l'âge de prendre le métro par leurs propres moyens, s'embarquent, à titre de jeu, dans un petit train de quatre wagons, qui tourne sur lui-même comme un fox qui se mord la queue. Aussi digérées soient-elles, l'automobile et la bicyclette, insistent à s'exhiber, sous prétexte de courses, très courues, qui ne signifient plus rien sur le plan de la propagande et n'intéressent que de très loin leur progrès mécanique. Par contre, aucun barnum ne présente le téléphone comme un amusement intrinsèque. Quant à la photographie, elle s'est diffusée dans l'usage général avec une ampleur approchant celle de l'horlogerie. Elle ne rejoint quelque romantisme casseur d'assiettes qu'en collaborant avec la poudre de chasse. Toujours à la foire, en effet, il y a des baraques où votre coup de carabine en pleine cible tire votre portrait.

Revenons-en au cinéma. Il ne comporte rien d'analogue à ce que sont, par rapport à l'exploitation normale de l'automobile et de la bicyclette, des phénomènes accidentels comme le tour de France ou le Mans. Le

cinéma est en état permanent de réclame et de nouveauté. C'est, plus ou moins lucide, la sensation que, lui aussi, doit nécessairement un jour ou l'autre, rejoindre la ronde des machines dans un définitif apprivoisement, qui, peut-être, me dispose mal devant les films que je viens de voir. Il se peut aussi que je n'aie pas eu la main heureuse.

En tout cas, pour commencer, je suis tombé dans une sinistre embuscade, la *Révolte des Pendus,* film mexicain, d'Alfred Crevena.

Un film gagne beaucoup, d'avance, à être mexicain.

Avec son drapeau vert, blanc et rouge, son antiquité, sa pauvreté, sa poésie, la nation mexicaine est, dans le cinéma, une Italie de renfort, dont nous attendons des épices renouvelées. Mais entre l'être et le paraître règne une zone malaisée où l'artiste s'embrouille aisément. Soyez mexicains, mais sans le vouloir. Il n'est pas interdit, juste ciel ! de se faire un style, de choisir un ton. Mais ce louable élan lui-même doit jaillir d'une opportunité vivante et naturelle. Pendre, avec soin, les gens par diverses extrémités, afin que, moralement, la projection tourne et s'immobilise sur ce tableau, la ficelle est trop grosse. O *Cangaceiro* ! (o, pour la circonstance, vocatif et nostalgique) où es-tu ? Dès les cinq premières minutes on a compris que tout irait mal pour Pedro Armandariz dans un rôle de pauvre Indien de la pellicule. A la fin, toutefois, la victoire est à lui. Ronald Colman, jadis, avait tenu le même emploi.

Les questions de race sont parfaitement oiseuses dans la vie. Elles prennent quelque sel à l'écran dès lors que le film lui-même truque la vraisemblance des traits physiques qui sont de la plus grande importance pour sa démonstration. Pedro Armandariz, c'est Pierre Laval craché. Concédons-lui, en gros, un facies exotique. Mais celle qui, dans l'histoire, est sa sœur, Adriana Lopez, n'a, dans le visage, pas l'ombre d'un trait mongol. Ces escroqueries vénielles sont de vraies puces. Or les puces ne sont transparentes qu'à neuf cent mètres de profondeur, prétendent les spéléologues.

L'ouvrage glorifie les vieilles populations indigènes dont le Mexique actuel se recommande de plus en plus. Cette intention systématisée obère, d'un trop certain souci de propagande, la *Révolte des Pendus.*

Fort loin de *Que viva Mexico,* d'Eisenstein, têtes d'hommes, plantes grasses, lumière, mort, et des *Olvidados*, cruauté réfléchie, la prise de la Bastille en acajou signée Crevena ne dépasse pas, bien que montée et jouée par des gens du cru, l'hollywoodien *Zapata,* sans jamais atteindre aux ingénieuses réussites partielles, quelques-unes remarquables, de cette bande qui nous montrait un Marlon Brando glacial comme Boris Vian.

Après la pendaison, la prison.

Cellule 2455, de Fred Stears.

Une moralité s'exprime aux derniers mètres. L'agressivité de certains individus proviendrait, au premier chef, de la peur ; de la peur devant la vie, devant les représentants de cette impitoyable et suprême autorité, la vie. La peur pousserait à frapper d'abord.

Ce n'est pas une si mauvaise idée. Le héros lui-même, interprété par William Campbell, nous la communique. Il est enfermé dans une cellule pleine de livres où il passe son temps à potasser le droit, après avoir dévidé un énorme chapelet de meurtres, viols et autres coups durs. Le film ne nous fait grâce d'aucun. Ils lui ont valu d'être condamné à mort. L'impression qu'ils nous laissent est bien plus pâle et monotone que celle que nous devons aux vacances de M. Hulot. Est-ce voulu ? Peut-être. Mais

le seul vrai bon moment, où vibre une confuse réminiscence de l'*Ecole du Crime* et de *Rue sans Issue,* nous est fourni par l'épisode de la fille entraînant le jeune dévoyé dans le boqueteau de banlieue où il sera introduit dans une bande. Un autre passage est assez bizarre. L'avocat célèbre et très cher, mandé par le condamné, non seulement refuse d'assister celui-ci mais encore lui lave la tête, comme s'il la lui coupait.

Il s'agit plus ou moins d'une histoire vraie, celle du lui-même célèbre Caryl Chessmann, qui met la taule à profit pour s'enrichir avec sa propre exécution, dont il raconte, dans un bouquin à gros tirage, ce qu'il éprouve à la guetter, de sursis en sursis.

A part les quelques mots sur la peur, le film ne révèle à peu près rien du caractère et des mobiles du bandit. Que ses crimes lui aient rapporté plusieurs millions par le biais de la littérature, américaine il est vrai, rien ne ressemble davantage à l'enjeu réussi d'un pari paradoxal comme pourraient en tenir les jeunes penseurs pervers de la *Corde.* Mais, avant sa retraite studieuse, le comportement du personnage n'accuse qu'une brutalité forcenée.

Il me semble bien qu'au nombre des témoins cités, par l'accusation, au procès de ce Lacenaire, qu'on nous présente, au fond, comme un brave garçon qui s'est trompé de porte, figure, minuscule utilité, Jean Arthur, celle de *Vous ne l'emporterez pas avec vous* et de pas mal d'autres succès.

Dans *Maison sur la Plage,* Joan Crawford, après *Johny Guitarè,* persiste, elle, à survivre avec une présence accrochée qui, tout à la fois, remue et fait sourire. *Maison sur la Plage,* de Pevney, est un roman comme les plages en inspirent volontiers quand la saison est pour finir et qu'un premier feu de bois prélude à la solitude sous l'intempérie.

Joan Crawford joue, comme si l'avenir du monde en dépendait, de tout son visage, de tout son corps, tant et si bien que sa nuque rasée sous l'épaisse chevelure noire, ses dents qui dépasseraient plutôt le nombre réglementaire et sa cambrure inflexible suggèrent une forme particulière d'indécence, celle d'une chair extraordinairement liée à la volonté, comme dans le yoga. Oui, qu'elle parle, qu'elle marche, qu'elle regarde, même quand elle consent à ne pas se promener, chez elle, en présence, uniquement, de la salle, dans une chemise-veste moirée qui, cachant le slip, laisse les jambes nues, de A jusqu'à Z supposerait-on, l'ensemble de son organisme précis et musclé, s'impose à l'esprit.

Dame riche et toujours verte, elle se laisse embobiner par un séducteur professionnel, Jeff Chandler, comme il en traîne dans tous les Juan-les-Pins de la terre. Telle est l'autorité de la sympathique héroïne dans sa soumission pâmée au rite ressassé du baiser sur la bouche que la salle rit un peu, dès qu'elle se fait embrasser, comme quand cet horrible gosse de l'entracte nous conseille de nous laver et de sentir bon. Le film, en somme, est bien fait. On y revoit, dans une silhouette secondaire de tricheur respectable, l'excellent acteur qui servait de père à Véronica Lake dans *Ma femme est une Sorcière.*

...Allons ! Il se peut que ce soit la faute à l'été, tout simplement, si, cette année, comme je le reconnais, chaque année au même moment, un doute m'effleura quant aux pouvoirs de l'écran.

Jacques AUDIBERTI.

LE COURRIER DES LECTEURS

par André Bazin

Que les lecteurs qui nous écrivent pour nous faire part de leur désapprobation ou de leur assentiment nous excusent de ne pas toujours répondre à leurs lettres. Nous les lisons avec attention et nous les relisons même de temps en temps, notamment en fin de saison. Qu'ils nous aient écrit des injures ou des choses simplement désagréables, modérées ou flatteuses, nous remercions donc notamment de leur attention et de la peine qu'ils ont pris de la formuler: Mlle Dulong, à Paris; MM. Yves Paissant, à Bordeaux; Pierre Philippe, à Paris; Silvère Dalloni, à Nice; Marc Bernard, étudiant à Paris; Bernard Soulié, à Paris; J. Grillot, à Philippeville ; Antonio R. Ferreira, à Lourenso Marques; Pierre Denime, à Reims; Jacques Siclier, à Troyes; Pierre Bésanger, à Niort; Jacques Hebenstrait, à Paris; Alberto Carreira, à Cacem, Portugal; Roland Schwartz, à Paris; Pierre Yanal, à Paris; Alain Dorémieux, Paris; Peisseirer, à Alger; A. Betliery, à Troyes; Lamouroux, à Tunis; J. C. Touchant, à Paris; Luis Elias Casanovas, à Coimbra, Portugal.

Je ferai cependant un cas particulier de la lettre de ce dernier parce qu'elle traduit de façon assez caractéristique un ensemble de critiques convergentes formulées par plusieurs autres correspondants. Il s'agit, une fois encore, de savoir comment on peut être Hitchcocko-Hawksien. Le plaidoyer que j'avais esquissé dans le N° 44 n'a pas convaincu M. Casanova, je reconnais au reste volontiers ses faiblesses. Aussi bien n'avais-je plaidé que pour la forme et sans doute eut-il mieux valu traiter du fond.

Je ne crois pas trahir la pensée de M. Casanova en la résumant ainsi: la compétence de vos jeunes critiques, dont vous faites un argument, n'est que la compétence du vide. Elle ignore les hiérarchies élémentaires. La différence de niveau est la même par exemple entre Agatha Christie et Simone de Beauvoir qu'entre *Les Hommes préfèrent les blondes* et *Les Portes de l'Enfer*. « *Néanmoins, vos jeunes Turcs ont préféré le premier parce qu'il y a quelque chose de très important qu'ils ignorent où font semblant d'ignorer : c'est le contenu humain de ces films, leur profondeur et leur portée*... « *En ouvrant les* Cahiers *on s'attend à trouver autre chose que des messieurs qui, très sérieusement, mettent dans le même sac* Le Carrosse d'Or *et* Under Capricorn »...

Peu de temps après cette lettre de notre lecteur portugais, le hasard a fait que François Truffaut, puis moi-même, en avons reçu chacun une d'un autre lecteur des *Cahiers* qui me paraît répondre beaucoup mieux que je ne saurais le faire moi-même à l'une des objections essentielles de M. Casanovas. Si le problème est bien en effet de savoir si, indépendamment des goûts de chacun, ces films ont un contenu psychologique moral ou intellectuel digne de considération, je pense qu'au moins, en ce qui concerne Hitchcock, l'exégèse qui va suivre devrait rassurer notre correspondant.

Le malentendu me semble naître de la conception que se fait M. Casanovas du « fond » d'un film.

Le sérieux réel d'une œuvre n'est pas nécessairement proportionnel au sérieux du sujet traité, ni même à la solennité apparente du style. Ce qui compte, ce ne sont pas tant les sujets et leurs développements explicites que la mise en cause des valeurs morales ou sociales impliquées, même indirectement, dans leur traitement. De ce point de vue, il n'est pas de sujets mineurs ou nobles et les genres réputés de pur divertissement peuvent fort bien servir de truchement aux messages les plus profonds ou les plus révolutionnaires. Dans cette perspective, le cinéma est-il jamais allé plus loin que les auteurs des films bur-

lesquels des années 1910 à 1915 ou 1920, bien que le genre puisse être considéré comme le plus bas de l'échelle des valeurs esthétiques ?

Un autre de nos correspondants, M. Pierre Philippe, « *protestant énergiquement contre l'autorisation donnée aux curés de signer leur prose sans accompagner leur nom de leur spécialité (abbé, archevêque ou pape)* » et craignant qu'ils « *n'espèrent échapper ainsi à l'infamie s'attachant à leur situation* », nous préciserons donc que le signataire de la lettre qui suit est un Révérend Père jésuite, non, malgré tout, pour satisfaire à la requête de M. Pierre Philippe, mais parce qu'il peut paraître à la fois intéressant et plaisant que cette défense de l'ancien élève du collège jésuite de Londres soit assurée justement par un jeune disciple de saint Ignace. En revanche, comme cette lettre est personnelle, nous demanderons néanmoins la permission de taire le nom de notre correspondant.

*
* *

Cher François Truffaut,

Je voudrais ajouter quelques réflexions à votre article sur Rear Window *dans* Arts. *Je le trouve excellent et pénétrant surtout en face du décevant papier de Bazin. Mais je pense qu'il contient une erreur d'expression très importante, et qui fausse quelque peu le jugement de la dernière colonne. La « sévérité excessive » de « l'attitude morale » de Hitch n'est nullement celle d'un puritain obsédé. Hitch est aux antipodes du puritanisme qui est essentiellement fuite devant la vie, peur du charnel, dessèchement de la réalité totale (vous rejoindriez ici à votre insu, par un autre biais, l'erreur de Bazin parlant du jansénisme de Hitch). Cet amoindrissement vital du puritanisme (basé sur une morale purement négative et sur l'adoration d'un Dieu de colère, d'un Dieu justicier qui distribue châtiment et récompense) amène invinciblement au conformisme social et religieux le plus complet, à l'alignement du religieux sur le moral, à l'organisation d'une société hypocrite où toute la vie spirituelle est réfugiée dans l'apparence. C'est le monde victorien qui se prolonge dans une grande part du monde anglo-saxon d'aujourd'hui (et Hitch ne hait rien tant que ce monde là). C'est le monde du masque et donc de la solitude de l'impossible communication.*

Or ceci est le nœud de Rear Window *basé non sur le couple, mais sur la solitude du couple (image essentielle de la relation humaine) lorsqu'il demeure sur le plan de l'apparence (et ceci détruit toute la critique de Bazin sur la superficialité de ces personnages, car précisément ils se meuvent tous à la surface de l'être). Et telle est la raison de l'importance du thème érotique dans le film : l'érotique est essentiellement une étreinte à la surface de l'être, une palpation, la fascination de la chair, de l'immédiat, de l'apparence. C'est le lieu ontologique de la solitude. En ce sens vous avez parfaitement vu la portée de la scène prodigieuse de l'anneau enfilé derrière le dos de la « femme objet » et contemplé par l'homme à travers le gouffre infranchissable de la cour. Et l'image finale du film montre deux êtres rassemblés dans une solitude complète (je crois d'ailleurs me souvenir que l'homme dort, pendant que la femme lit) deux êtres situés parallèlement l'un à l'autre et qui ne peuvent se rejoindre. Ceci était déjà tout entier exprimé dans la scène affreuse des baisers, où la tendresse menacée de la scène similaire dans* Notorious *a complètement disparu pour faire place à l'avidité purement physique des lèvres qui se mangent l'une l'autre dans la solitude irrémédiable des âmes. L'impuissance physique de l'homme est encore une image de la non-communication de ces deux êtres.*

Et ceci vaut également pour « Cœur solitaire », pour le musicien, le couple sans enfants, les jeunes mariés accouplés l'un à l'autre, étreignant désespérément leur apparence, et la femme ne supporte déjà plus que son mâle se sépare d'elle : quand il regarde à la fenêtre elle l'appelle impérieusement (gageons qu'elle aussi finira assassinée), solitude de la jeune danseuse, futilité de sa danse que la dérisoire image de son boy-friend soldat ne détruit pas, solitude de l'assassin enfin qui rassemble toutes les autres : c'est le seul qui exprime totalement les conséquences inévitables et le sens de cette solitude : l'assassinat qui se meut à la surface de l'être et regarde autrui comme un objet (le reporter). Et qu'est-ce qu'être solitaire ? c'est supprimer la relation...

Rear Window *ou de l'assassinat comme exercice spirituel.*

Voilà pourquoi si Hitch est un moraliste prodigieux il ne relève pas de l'attitude morale des puritains mais de celle de Bourdaloue dont la sévérité excessive ne naît pas de la crainte mais de l'amour. Bourdaloue fouaille impitoyablement l'érotisme, l'égotisme de la cour Louis-quatorzième, et cette solitude des apparences, cet ordre pompeux et raffiné dont l'image hitchcockienne serait la saleté des corps sous le luxe des vêtements. Nul mépris chez Bourdaloue et je ne crois pas qu'il y en ait vraiment chez Hitch ? Plutôt le dégoût et l'horreur. Le refus d'un monde visqueux, violé par les regards qui dérobent... Pour qui se meut sur le plan de l'apparence il n'y a aucune intimité possible : toutes les fenêtres sont ouvertes.

Hitch refuse cela de toutes ses forces, nul puritanisme chez lui, c'est l'Evangile tout pur : « sépulcres blanchis ».

Je vois Rear Window *comme la révélation bouleversante et cruelle — non, pas cruelle — du masque de tous nos faux amours soudainement arraché.*

P. S. — *Me relisant j'ajoute encore ceci qui me paraît capital : le puritanisme c'est le mépris de la chair, la peur du charnel et par le fait même, il s'y mêle toujours un certain angélisme. Au cinéma cela donne l'art de Dreyer ou de Bresson, dans lequel la lumière, le*

jeu du blanc et du noir a beaucoup plus d'importance que le monde réel. Les objets n'y existent pas dans leur épaisseur mais uniquement dans leur surface pour que la lumière abstraite puisse s'y refléter. Alors que les objets dans Hitchcock, l'importance des objets !! Ils existent de façon aussi menaçante et pleine que les pommes de Cézanne. Rien de plus incarné, de plus concret que cet univers là. Le mal seul, comme l'a bien dit Chabrol, y introduit l'absence, le vide, la faille. (Dans Rear Window *il est assez visible ce trou béant de la cour...) Mais les objets sont tous minutieusement dessinés, l'architecture du monde strictement emboîtée, liée dans toutes ses parties (pas de faux infini chez Hitch), l'homme y est solidaire des choses et des êtres.*

Si on me demande la raison de l'importance du décor chez Hitch, des moindres détails concrets du décor, je propose de scruter le sens de la « composition de lieu » avant chaque méditation des « Exercices spirituels » de St Ignace. Hitch ou la mort de l'angélisme !

J. M.

MON AMI EPSTEIN

par Abel Gance

Je me permettrai, en exorde à cet hommage, de citer quelques paroles que j'avais prononcées au Festival de Cannes, en 1953, pour célébrer la mémoire de ce grand précurseur :

« Pendant quelques instants oubliez, je vous prie, les confettis de plaisir du festival et serrez-vous avec moi autour de cette pauvre tombe de Jean Epstein, dont la terre encore fraîche n'a pas reçu toutes les larmes qu'elle méritait, et si ma voix est brisée, ma pensée hagarde, et mes pauvres mots infirmes, c'est que moi aussi j'ai la bouche pleine de terre — et que, moi aussi, le cinéma français m'a tué ; c'est un mort qui vous parle d'un autre !

» Si le miracle de ma résurrection a été possible, je le dois à la vigilance de la Société des Auteurs dramatiques et à celle des Auteurs de films, qui est arrivée in extremis *à l'époque où j'allais précéder Epstein à sa dernière demeure.*

» Il est vraisemblable que si ce qui reste de compréhensif et de généreux dans le cinéma français s'était penché quelques mois plus tôt sur la tragédie de ce grand talent méconnu, il aurait pu, nouveau Lazare, ayant traversé le septième cercle de la souffrance, remonter au jour avec des étoiles dans les orbites et les clefs d'or du Cinéma de l'avenir dans les mains.

» Puisque nombre d'entre vous sont entrés dans cette salle poussée par les mains douces de la pitié et de l'admiration, laissez-moi essayer d'imprimer indélébilement dans une partie vierge de votre mémoire le nom de Jean Epstein, non pas seulement comme un de nos grands architectes d'images (mes amis le feront mieux que moi), mais aussi et surtout comme un extraordinaire penseur et philosophe méconnu.

» Bien peu de gens connaissent son premier livre « La Lyrosophie » écrit lorsqu'il avait 20 ans, et que Bergson et Spinoza n'auraient pas désavoué. Je reste, pour ma part, persuadé que c'est dans la pensée pure et l'abstraction que ce véritable et singulier génie aurait dû travailler pour notre émerveillement.

» Mais l'engrenage du cinéma l'avait mystérieusement saisi et c'est en voulant donner l'esprit au mécanisme que celui-ci, peu à peu, l'avait blessé mortellement : l'automate étranglant l'inventeur.

» Sans doute aurait-il pu, en obéissant aux pontifes qui décident dans l'ombre de nos existences, étouffer en lui l'artiste et le penseur pour laisser vivre l'homme. Mais il a préféré mourir en victime plutôt que de vivre en prostituant son art, et inscrire son nom sur le livre des martyrs de notre profession à côté de celui de Feyder.

» Je revois sa figure en losange, si étrange, si expressive, dont les cheveux, comme une flamme noire, semblaient brûler le front. J'entends cette voix lente, singulière, avare de mots, choisissant ses oreilles. Cette maladresse à vivre comme tout le monde, et cette application à tenir constamment fermées les vannes d'un cœur enthousiaste et ardent.

» *Je l'entends encore parler, il y a quelques mois, de l'aide au Cinéma :*

« Qu'est-ce donc, le Cinéma, me *disait-il,* sans les seuls créateurs : scénaristes et réalisateurs ? *Et faudra-t-il que les meilleurs d'entre nous disparaissent* pour qu'on veuille bien admettre que l'aide au Cinéma pourrait tout aussi bien sauver les créateurs que grossir les fortunes ? »

» *Des profondeurs de l'abîme d'où elle remonte, cette voix ne doit-elle pas être écoutée ? Dans ses livres sur le Cinéma : BONJOUR CINEMA, L'INTELLIGENCE D'UNE MACHINE, LE CINEMA DU DIABLE et un manuscrit inédit ALCOOL ET CINEMA, livres qui sont bien les plus extraordinaires que je connaisse et sans que la littérature y joue le moindre rôle, Jean Epstein a décomposé le Cinéma, comme le spectroscope l'a fait de la lumière et il n'est pas jusqu'aux franges d'interférences entre les lignes dont il n'ait sondé les arcanes comme un véritable sourcier.*

» *Mais comme ces étoiles dont on ne perçoit la lumière que lorsqu'elles n'existent plus, la radioactivité des livres de Jean Epstein ne parviendra guère aux yeux des cœurs que dans de nombreuses années... Qu'il me soit permis de dire qu'ils deviendront la Bible des jeunes cinéastes des futures générations...*

» *Infortuné convive à la table du Cinéma, dont il n'a mangé que le brouet amer, n'ayant jamais connu aucun de ces petits instants dorés qui enchantent nos journées de festival dans ce milieu dont il aurait dû être un des arbitres, je le sens heureux d'être parmi nous...* »

J'ai retrouvé, depuis, cette note que j'écrivais sur Epstein lorsqu'il avait 20 ans, et ce, vers 1920 :

« *Epstein, jeune Spinoza à la vision curieuse et solide. Sens critique et pénétrant. Où est le cœur ? Je n'en sais rien. Amalgamé au cerveau, je suppose. Génie possible. Les plus grands espoirs sont permis.* » (PRISME, N.R.F., 1929). C'était sur la seule lecture du manuscrit de sa POESIE D'AUJOURD'HUI qui était resté sur la table de cet admirable Cendrars — qui était mon assistant, à cette époque — que j'avais consigné cette impression. Il n'est que de reprendre ses livres et sa filmographie pour comprendre que je ne m'étais pas trompé.

Jean Epstein, cinéaste-philosophe !

Je cite au hasard une de ces phrases qui me laissent en arrêt :

« *L'Histoire et l'expérience enseignent que l'homme est incapable de penser inutilement. Ainsi, lorsque la pensée découvre qu'elle est en train d'évoluer de façon ou d'autre, il y a lieu de croire que cette transformation accompagne déjà un certain devenir de l'activité extérieure, dont l'expansion atteint des zones dimensionnelles plus ou moins éloignées du système* « *Centimètre-gramme-seconde* » *où se situe notre norme* ».

Et celle-ci : « *Il y a des familles d'images sursaturées d'émotion, de signes dramatiques qui continuent longtemps à vivre de leur propre vie dans le souvenir et même à S'Y MULTIPLIER, A Y CROITRE, PAR LEUR PROPRE FORCE INTERIEURE.* »

Citons encore : « *L'assurance que propage le film n'est jamais intellectuelle mais sentimentale... Le domaine sentimental et plus ou moins irraisonnable possède, lui aussi, ses vérités profondes et subtiles, plus profondes et plus subtiles même peut-être, quoique moins nettes, que les claires données de la Raison... Bien plus intuitive que déductive, la pensée visuelle est par nature extrêmement ROMANTIQUE. Ainsi, toute l'influence du Cinéma concourt à déshabituer l'esprit de la méthode classique, cartésienne, de réflexion — que cet esprit avait fini par tenir pour le principal — sinon pour le seul mode valable de son activité. Dans notre équilibre mental actuel, où la raison prétend et paraît, tout au moins en surface, dominer le sentiment, et où l'intelligence est sensée maîtriser l'instinct, le cinéma travaille sournoisement mais avec persévérance, sinon à réinstaller la suprématie inverse, en tous cas à freiner la dépréciation des valeurs émotives.* »

Et Jean Epstein affirme : « *Le Cinéma est devenu un art majeur qui conduit plus qu'il ne se laisse guider. Le septième ? Si on en juge par son emprise sur la mentalité des foules auxquelles il s'adresse, il semble plus juste de le tenir pour premier, ou en train de le devenir.* »

Jean Epstein dégage avec force les lois d'expression et d'impression du nouvel art :

« *LA LOI FONDAMENTALE DE TOUTE L'ESTHETIQUE ET DE TOUTE DRAMATURGIE CINEMATOGRAPHIQUE EST LA PHOTOGENIE DU MOUVEMENT.* »

« La plus brève enquête — et il faut s'étonner de ce qu'on n'ait pas étendu cette interrogation, montre que le public est bien plus spectateur qu'auditeur. La majorité des clients d'une salle n'entendent bien, ne comprennent bien, qu'une partie, et souvent faible, du dialogue. Le reste de celui-ci passe inaperçu ou se trouve interprété à contre-sens, sans empêcher pourtant le film de produire grâce à son contenu visible, l'effet cherché par l'auteur. »

Mais quellle sera la fonction du Cinéma ? Pour le théoricien, aucun doute : « *Tous les éléments de la pensée visuelle, enracinée dans le subconcient sont prodigieusement riches en valeurs affectives, gouvernés par elle et aussi les gouvernants. Le film* procède donc *surtout par entraînement d'évidences sentimentales et en reçoit un pouvoir de conviction sur le moment irrésistible. Parce qu'elle est foncièrement instinctive, sentimentale, et émouvante, la pensée visuelle convient excellemment à un emploi poétique — et dans la plupart des mentalités de façon indispensable. D'où, plus qu'aucun autre moyen d'expression, le film* apparaît constitutionnellement organisé pour servir de véhicule à la poésie...

« *Puisque la fonction poétique du cinéma est d'utilité massive, le film doit traiter des thèmes affectifs d'une généralité suffisante pour répondre aux* besoins de sublimation du plus *grand nombre de spectateurs. Le choix du scénario ne peut donc se faire qu'entre quelques types, forts banaux, d'évolution dramatique — fort peu variable.*

« *ESPRIT DE CINEMA* » de Jean Epstein que font paraître les éditions Jeheber, est une œuvre posthume, pieusement publiée par les soins de sa sœur Marie-Epstein, qui a voué à son frère un culte émouvant. Cet ouvrage est, de très loin, le plus extraordinaire que j'ai lu sur le Cinéma. Il sera, un jour, objet d'étude dans les universités — et je ne serais pas étonné que les nouvelles générations de Cinéastes amorcent la bombe atomique destructrice de tout le Cinéma actuel avec l'eau lourde de ce grand et puissant livre.

Pour ma part, je l'aiderai de toutes mes forces à cette transformation radicale, si urgente, de nos habitudes de voir et d'entendre. Nous ne resterons pas longtemps désarmés. Le temps vient, où le mot, essouflé, ne rattrapera plus l'image, et où celle-ci, déjà libérée de la fixité du cadre pourra, par la POLYVISION, commencer l'Alchimie de la Lumière.

Le Cinéma n'a développé qu'une faible partie de ses possibilités ; le Cinéma est, et doit devenir, à tout prix, autre chose que ce qu'il est, autre chose que ce qu'on le fait. Voilà le message que nous laisse un docteur de notre foi, qui nous crie de sa tombe. Je suis son interprète, écoutez-nous.

ABEL GANCE.

MON AMI GANCE

par Jean Epstein

Avec l'autorisation de Marie Epstein nous reproduisons cet article datant de 1927 qui prouve qu'entre ces deux créateurs l'estime était réciproque.

Le soir où nous jouions, cette personne qui a l'air d'une mouette, Gance et moi, à nous chercher des correspondances amicales, je n'en trouvai pas qui allât à Gance. Aujourd'hui, nous sommes vous à Nice, moi à Biarritz, je vous vois mieux, Gance. Vous avez toujours la figure d'un ange, et comme votre métier est de ravir à Dieu sa lumière et à l'homme son visage le plus souffrant, vous êtes donc démon. Aux anges j'ai toujours préféré les démons, qui sont des anges volontaires, désabusés et pensifs.

Aucune des mille déceptions ne pouvant plus m'en empêcher, je persiste à croire qu'il y a des poètes. Mais cinq ou six seulement, qu'ils sont peu! Et non que le soient précisément ceux qui écrivent en strophes. Cette poésie contemporaine qu'ingénuement les papiers étalent paraît, à y bien réfléchir, comme une sorte de vice, de faiblesse et d'inaptitude.

Nous regarder est notre besoin, jolis narcisses. Comme la fille se regarde dans un miroir, quand elle n'ose dans l'œil des hommes, ainsi tracent à l'encre des figures en forme de leur cœur, ceux-là dont le cœur est trop faible pour inscrire plus réellement leurs désirs. Ecrivent ceux qui ne veulent, qui ne peuvent, ne savent agir. D'autres ont cessé d'écrire. Félix Fénéon me disait : « Si Rimbaud à vingt ans cessa de produire, c'est qu'après une étonnante, brusque et précoce floraison d'intelligence, un non moins étonnant, brusque et précoce abrutissement lui

est venu. » Je ne crois pas à cette explication, elle me paraît née de cette surestime où l'on tient couramment les lettres. Ayant écrit « *Une saison en enfer* », Rimbaud eut ensuite le génie plus grand de la vivre.

Comme ces véritables lyriques, Abel Gance est un poète militant. Son portrait est celui de la race panique du romantisme qui est éternel comme la physique et bien moins davantage *qu'une école littéraire.*

Gance conçoit l'amour pour l'amour seul, et la passion pour la passion même. Ce sentiment des sentiments, enthousiasme des enthousiasmes, tristesse des tristesses lui constitue la conscience entière qu'un homme peut avoir de la poésie, ce qu'il conviendrait d'appeler la poésie elle-même.

Il a joué de terribles parties contre lui-même et comme d'autres l'y perdent, il a gagné la foi. Non pas la foi dans le bonheur, *fallacieux simulacre baptisé par le désir, reposoir des illusions* ; non pas la foi dans le paradis des peuples, mardi gras métaphysique, nourriture affligée des foules. La foi de Gance est la poésie. La poésie existe réellement. Elle est une délicieuse maladie. Elle s'assied à côté de lui, doucement, comme le plus grand malheur, l'envahit comme une migraine, un alcool ou l'amour, s'attache à lui comme son hérédité indélébile. Pour Gance la poésie est la vie même.

A gagner cette foi qui est une foi sans espoir, Gance *gagna aussi la souffrance qui est* seule mélodieuse. La gaieté n'est qu'une pauvresse mendiant pieusement les prédilections d'un univers vieilli. On peut bien lui faire quelque aumône, non l'enlacer. Le rire semble toujours le bruit mal élevé d'un sentiment élémentaire. Gance ne rit jamais. Il fait semblant.

Ce que je cherche avant tout dans une œuvre, c'est l'homme. Je suis loin de ceux qui exigent des œuvres parfaites. Une œuvre parfaite est inhumaine et incapable de provoquer cette sympathie qui fait la naissance d'une admiration. Un calcul exact est parfait. Encore n'est-il parfait que provisoirement, jusqu'au jour où on verra que cette perfection même des chiffres comporte une fantaisie mystérieuse, où on verra aux calculs faussement exacts échapper les éclipses justement inexactes, le temps quittant l'engrenage des horloges. C'est le caractère propre de la perfection d'être aberrante. L'art ne commence, comme l'amour, qu'où la perfection cesse.

L'œuvre de Gance est magnifiquement imparfaite, elle est entière, partiale, bouillante, instable, précipitée, excessive et vivante enfin. Certains excès sont l'autre mesure et la mesure n'est que le beau ratissé pour les cœurs médiocres. Ce qui paraît trop aux uns, ne paraît pas encore assez à quelques autres animés d'un plus fort élan. Cruelle et douce, extrême parfois et parfois insuffisante, rauque plus souvent qu'harmonieuse, immodérée et immodeste, loyale et dévouée ou menteuse et mentie, double et triple, fausse selon les jours, honnête et malhonnête, telle est la passion. Un art pauvre, comme par *exemple l'art décoratif, art* domestique, a à se soucier des frontières du goût et des limites moyennes de la sensibilité. Un art tel que le cinéma de Gance déborde, ou déchoit.

Si minutieuse que puisse être la réalisation d'un film, une chose échappe à toutes les prévisions : la conviction qui, du film, rayonne. Celle-là est élément humain, élément très subtil qu'aucune technique ne capte sûrement. Elle dépend uniquement de l'homme que filtrent les objectifs. Il y a longtemps, j'étais entré dans une salle, le film me souffla aux yeux une atmosphère d'âme que j'ai retenue : c'était la deuxième partie de *J'accuse...* Je connaissais à peine le nom de Gance. La conviction qui tombe de *La Roue* est écrasante.

De ce film naît le premier symbole cinématographique. Roue. Les martyrs qui confessent notre dogme de mensonges durs la portent au front, couronne d'acier, lourde comme un amour intelligent. Roue. Sur les rails prédestinés de la chance, bonne et surtout mauvaise, elle roule tant qu'un cœur bat. Le cycle de vie à mort est devenu si blessant qu'il fallut le forger pour qu'on ne le rompe. L'espoir rayonne au centre, prisonnier. Roue. Ceinture liant le corps à la volonté, les désirs s'y poursuivent en rond comme des renards inquiets et fébriles dans une cage. Né, plus personne n'en sort, et seul dans sa roue on reste, car personne ne connaît le mot flagrant qui fondrait dans la barrière une brèche de sympathie. Roue. Chacun scellé par elle au cœur de l'autre, demeure muet et sourd. Tandis qu'elle tourne son horaire de mort et d'oubli, effaçant les visages *dans les cœurs, imprimant par*-dessus les saisons et les années, vitrines de souvenirs, toujours autre chose que ce qu'on guette, mûrit. Roue. Roues mugissantes des rapides, que d'adieux frôlent les gares, sténogrammes et stores tirés déhanchent leur triste trot de nuit. Les bielles hâtent un drame irrévocable, plus sombre que toute la tragédie grecque. Les départs sont échus. La croix qui tourne très vite prend une forme de roue. C'est pourquoi, au sommet de votre calvaire, Gance, *il y a La Roue. A force de nous dépêcher* vers la mort, nous avons fait fleurir à la croix sa fleur, la roue, rose de croix. Plus qu'un symbole, c'est une cicatrice, signe

enflammé, fatal, comme celui que sous le sein gauche portent les incendiaires. Un cœur humain prend feu aux quatre coins. L'incendie se communique d'homme en homme porté par le seul éclat des yeux. Quel saphir de Néron vaut l'objectif qui regarde brûler ces torches de larmes ? C'est quand à force de vie l'art n'est plus valable, qu'éclate, comme un orage, la poésie.

La poésie est donc vraie et existe aussi réellement que l'œil. La poésie qu'on aurait pu croire n'être qu'artifice de parole ou de pensée, figure de style, jeu de la métaphore et de l'antithèse, bref quelque chose comme rien, reçoit ici une incarnation éclatante. Tout est visible. Gance, à l'aise, déplie et étale ses imaginations. Des roues glissent dans les ciels, rament dans le coton des nuages, s'attellent aux souffrantes séparations des cœurs, portent l'amour ou la mort, poursuivent, rondes comme les bouches ouvertes pour les cris, fuient des mille pattes de leurs rayons, tournant comme un pouls bat. Un homme mourant, six mille spectateurs ont vu l'âme misérable le quitter, telle qu'une fumée et sur les neiges glisser en ombre qu'emmenait le vol des anges. La peine amincit, étire, aiguise les visages. Le monde s'éteint dans l'œil d'un aveugle : l'image la plus familière se dissout dans les soirs de la cécité.

Et voici que Gance aborde la terre promise, le pays de la grande merveille. La matière ici se modèle aux creux et aux reliefs d'une personnalité, toute la nature, tous les objets apparaissent comme un homme les songe ; le monde se fait comme vous croyiez qu'il était : doux si vous le croyiez, dur si vous le pensiez. Le temps avance ou recule, ou s'arrête et vous attend. Une réalité nouvelle se découvre, réalité de fête qui est fausse pour la réalité des jours ouvrables, comme celle-ci est fausse à son tour pour les certitudes de la poésie. La face du monde peut paraître changée puisque nous, trois cent soixante millions qui la peuplons, pouvons voir à travers les yeux ivres en même temps d'alcool, de joie, d'amour et de malheur, à travers les yeux d'un Gance, à travers les lentilles de toutes les folies, haine et tendresse, dans les rétines que noient d'ombre et d'aveuglantes passions ; puisque nous pouvons voir la chair claire des pensées et des rêves ; ce qui aurait pu ou dû être, la forme secrète des sentiments, le visage effrayant de l'amour et de la beauté, l'âme enfin.

Je serais désolé s'il ne se trouvait au moins quelques personnes qui se sentissent éclaboussées, *La Roue* les frôlant. Je suis heureusement sûr qu'il existe pas mal de petits Messieurs Croquant que fâchent cruellement les plus étonnantes *Roses du Rail* de Gance et ces *violons taillés dans chaque arbre de la montagne*, et ces *ailes de Norma qui palpitent trop dans la montagne bleue*. Pas seulement depuis Verlaine, c'est depuis toujours qu'on maudit les poètes comme on maudit d'autres et si rares aspects divins de l'homme : royauté, fortune, chance. Jamais le lustre des poètes ne fut sans horreur. De fait, eux presque seuls échappent au sens commun, c'est-à-dire à ce sens que les moyens, ordinaires et médiocres, appellent : bon, car il est le leur. Je crois au contraire qu'aucune action grande n'a pu être commise, aucune pensée belle n'a pu être conçue, puis réalisée, qu'en dépit de ce sens-là et à son corps défendant. La plus courte réflexion m'en donne mille preuves à l'appui.

Je vois donc Gance comme l'aéronaute qu'une sorte d'astuce physique va mettre en marge de la gravitation universelle, en dehors de la commune loi de la pesenteur. Il n'emporte rien dans sa nacelle, ni ancre, ni lest. Il n'a que la confiance dans sa passion. Il dit : « Lâchez tout ! » et s'envole vers les plus beaux orages.

Jean EPSTEIN.

(*Photo-Ciné*, septembre-octobre 1927.)

AU SOMMAIRE DE NOS PROCHAINS NUMEROS

André Bazin et Jacques Doniol-Valcroze : Entretien avec Orson Welles. — Jacques Becker : Vacances en novembre (Scénario inédit). — Robert Bresson et Jean Cocteau : Les Dames du Bois de Boulogne. — J. Doniol-Valcroze et Jacques Rivette : Entretien avec Jean Cocteau — Lotte H. Eisner : Notes sur Stroheim. — Paul Guth : Après « Les Dames ». — Fereydoun Hovieda : Grandeur et décadence du « Sérial ». — Pierre Kast : Entretien avec Preston Sturges. — Jean-Jacques Kim : Orphée et le Livre des Morts Thibétains. — Robert Lachenay : Portrait d'Humphrey Bogart. — Fritz Lang : Mon expérience américaine. — André Martin : Alexieff, ou le cinéma non-euclidien. Un cinéma de la personne (Frederico Fellini). — Pierre Michaut : Méthode et illustration du film de schéma animé. — Jacques Rivette et François Truffaut : Entretien avec Max Ophuls. Entretien avec Eric von Stroheim. Entretien avec Howard Hawks. — Emmanuel Robles : En travaillant avec Luis Bunuel. — Eric Rohmer : Le celluloïd et le marbre (III, IV, V). — Mary Seaton : Eisenstein. — Alexandre Trauner : En travaillant avec Howard Hawks.

FILMS SORTIS A PARIS DU 21 JUIN AU 2 AOUT 1955

(17 films américains, 6 films italiens, 5 films français, 4 films anglais, 1 film mexicain)

FILMS FRANÇAIS

La Castiglione, film en Eastmancolor de Georges Combret avec Yvonne de Carlo, Georges Marchal, Rossano Brazzi et Lea Padovani. — La vieille histoire de la Castiglione, de Napoléon III et de Cavour. Faible et sans style.

La Madone des Sleeping, film de Henri Diamant-Berger avec Gisèle Pascal, Eric Von Stroheim, Philippe Mareuil, Jean Gaven et Katherine Kath. — Mise au goût du jour la célèbre madone de Dekobra ne passe pas l'écran. Seule la charmante Gisèle Pascal tire son épingle du wagon-lit.

La Rue des bouches peintes, film français de Robert Vernay avec Françoise Christophe, Paul Bernard, Henri Genes, Jean Danet, Louis Seigner, Jean Tissier. — Encore Dekobra. Pas fameux.

Boulevard du Crime, film français de René Gaveau, avec Maria Mauban, Frank Villard, Jean Tissier, Daniel Clérice, Robert Berri et Micheline Francey. — Un bon scénario réalisé de façon très incertaine. Un détail phénoménal : un point important de l'intrigue est montré dans les coulisses d'un théâtre, or, dans l'histoire, les spectateurs qui sont dans le théâtre sont censés l'avoir vu et en tirer des conclusions (*sic*).

Tournant dangereux, film français de Robert Bibal avec Viviane Romance, Armand Mestral, Philippe Lemaire et Maria Pia Casilio. — Aucun intérêt si ce n'est celui de nous montrer la petite Casilio sous un jour nouveau.

FILMS AMERICAINS

Untamed (Tant que soufflera la tempête), film en Cinémascope et en Eastmancolor de Henry King avec Tyrone Power, Susan Hayward et Agnès Morehead. — Drame sentimental embrouillé et languissant. Les femmes sont bonnes.

Passion (Tornade), film en Cinémascope et en Technicolor d'Allan Dwan avec Cornel Wilde et Yvonne de Carlo. — Un sympathique fermier, de dangereux bandits, un vilain propriétaire. Aventures peu convaincantes.

Cell 2455, Death Row (Cellule 2455, Couloir de la Mort), film de Fred Sears avec William Campbell, Marian Carr et Kathryn Grant. — Réalisé d'après les authentiques mémoires du fameux condamné qui depuis des années réussit à faire repousser son exécution... et on n'y croit pas ! Donc manqué.

Seven Brides for seven Brothers (Les Sept femmes de Barberousse), film en Cinémascope et en Ansco-Color de Stanley Donen avec Howard Keel et Jane Powell. — Donen formé par Gene Kelly et qui signa *Singing in the Rain* est un excellent jeune réalisateur américain. Dommage qu'il ait tourné ce film pour la Metro dont on connaît le puritanisme familial et bien pensant. L'ensemble manque donc de l'audace et de la liberté de situations qu'exigeait le sujet. La musique n'est bonne que dans la moitié des cas. Mais le film est tout de même charmant, plein d'invention et les ballets (surtout deux : la danse au village et la danse sous la neige) sont tout simplement admirables.

Désirs humains, film de Fritz Lang avec Glenn Ford, Gloria Graham et Broderick Crawford. — Voir critique dans ce numéro.

The Racers (Le Cercle infernal), film en Cinémascope et en couleurs « de luxe » de Henry Hathaway avec Kirk Douglas, Bella Darvi, Gilbert Roland et Cesar Romero. — Se déroule entièrement parmi les coureurs automobiles. La couleur est très belle, une grande partie des images a été prise sur les authentiques circuits de courses et les principaux caractères sont parfaitement plausibles. Cependant on ne peut pas ne pas être gêné par le décalage entre les vues réelles de courses et celles réalisées en « transparence » où interviennent les héros de l'histoire. Le grand public n'y verra sans doute pas mal... mais on ne fera jamais croire à quinconque a vu une fois une course que les deux Mercedes qui partirent en tête à Reims en 54 (et gagnèrent) avaient disparu à l'arrivée, battues par la « Burano » de Kirk Douglas.

Creature from the Black Lagoon (L'Etrange Créature du Lac Noir), film de Jack Arnold avec Richard Carlson, Julia Adams et Richard Denning. — Science-fiction. Un monstre amazonien. Hum !

Conquest of Space (La Conquête de l'espace), film en Vistavision et en Technicolor de Byron Haskin avec Walter Brooke, Eric Flemming et Phil Foster. — Encore la science-fiction. Très bien fait. Mais le scénario... hum, hum, hum !

Tight Spot (Coincée), film de Phil Carlson avec Ginger Rogers, Edward G. Robinson, Brian Keith et Katherine Anderson. — « Policier » honnête sur un faux policier.

The Yellow Tomahawk (La Hache sanglante), film en couleurs de Lesley Selanders avec Roy Calhoun, Peggy Castle et Noah Berry. — Jaune ou rouge, cette hache fait son effet. Sauve qui peut devant les Pieds Noirs.

Tarzan and the She-Devil (Tarzan et la Diablesse), film de Curt Neumann avec Lez Barker, Joyce Mac Kenzie et Monique Van Vooren. — N'en jetez plus!

The long Gray Line (Ce n'est qu'un au revoir), film en Cinémascope et en Technicolor de John Ford avec Tyrone Power, Maureen O' Hara et Robert Francis. — Mièvre « cavalcade » sur West-Point. Indigne de John Ford. Il paraît que cela lui a valu le grade d'amiral. Alors tant mieux pour lui et tant pis pour le spectateur.

New York Confidential (New York confidentiel), film de Russel Rouse avec Broderick Crawford, Richard Conte, Marilyn Maxwell et Anne Bancroft. — Un affreux massacre... mais le rythme est bon.

The Student Prince (Le Prince Etudiant), film en Cinémascope de Richard Thorpe avec Ann Blyth, Edmund Purdom et John Ericson. — Si Lubitsch savait ça!

The Fortune hunter (Les Proscrits du Colorado), film en couleurs de William Whitney avec John Derek, Joan Evans et Catherine McLeod. — John Derek est joli garçon.

Tumbleweed (Qui est le traître?), film en Technicolor de Nathan Juran avec André Murphy, Lori Nelson et Chill Wills. — Le bon cow-boy triomphera.

Sitting Bull, film en Cinémascope et en Eastmancolor de Sidney Salkow avec Dale Robertson, Mary Murphy et John Naish. — La fin d'un grand chef indien. Triste.

FILMS ANGLAIS

The Black Knight (Le Serment du Chevalier Noir), film en Technicolor de Tay Garnett avec Alan Lad et Patricia Medina. — Nme variation sur la Table Ronde... mais Alan Lad en chevalier ça ne tourne pas rond. La réalisation de Garnett est de bon goût.

Happy Ever After (Héritage et vieux fantômes), film de Mario Zampi avec David Niven, Yvonne de Carlo et Barry Fitzgerald. — L'humour irlandais tel que se l'imaginent les Anglais, le tout vu par un Italien. Drôlet.

The Divided Hearts (Les Hommes ne comprendront jamais), film de Charles Crichton avec Yvonne Mitchell, Cornell Borgers et Armin Dahlen. — On cherche un disparu. Nous n'avons pas compris.

Trois nouvelles enquêtes de Scotland Yard, trois courts métrages avec Clifford Evans et George Woodbridge. — Serait plus à sa place sur un écran de T.V.

FILMS ITALIENS

Avanzi di Galera (Repris de justice), film de Vittorio Cottafair avec Eddie Constantine, Antonella Lualdi, Richard Basehart et Valentina Cortese. — Trois sketches sur trois sorties de prison. Eddie Constantine dans un « vrai » rôle est excellent et Antonella Lualdi, comme d'habitude, exquise.

Mizar (Sabotages en mer), film en Ferraniacolor de Francesco de Robertis avec Dawn Adams, Franco Silva et Paolo Stoppa. — Les exploits d'un homme et d'une femme « grenouilles », en Méditerranée, pendant la guerre. Excellent aussi bien pour la part « documentaire » que pour la franche générosité de l'histoire. Dawn Addams est très attachante.

La charge infernale, film de Ladislo Vajda avec Rossano Brazzi, Fosco Giachetti, Emma Penella et Dany Dauberson. — Vajda fut tout de même mieux inspiré avec *Marcelino*. Quelle salade ibéro-péninsulaire!

Nel Gorgo del Peccato (L'Affranchi), film de Vittorio Cottafavi avec Fausto Tozzi, Franco Fabrizi, Elisa Cegani et Margot Hilscher. — Interminable mélodrame « noir » et languissant.

I Cavalieri della Regina (D'Artagnan, Chevalier de la Reine), film de Mario Bolognini avec Jeff Stone, Paul Muller, Tamara Lees, Paul Campbell et Marina Berti. — Le pire cinéma italien.

Donne prohibite (Femmes Damnées), film de Giuseppe Amato avec Linda Darnell, Valentina Cortese, Lea Padovani et Anthony Quinn. — Quatre femmes luttent contre leur déchéance. Pas original et très inégal. Bien joué.

FILM MEXICAIN

Rebellion de Los Colgados (La Révolte des pendus), film d'Alfredo Crevena avec Pedro Armendariz, Ariadna et Carlos Lopez Moctezuma. — Les ouvriers d'une plantation se révoltent. Esthétisme et violences gratuites. Le cinéma mexicain a décidément de la peine à se renouveler.



CAHIERS DU CINÉMA
Revue mensuelle du cinéma
— et du télé-cinéma —
Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA
Directeur-gérant : L. KEIGEL

25, Bd Bonne-Nouvelle - PARIS (2e)
R.C. Seine 326.525 B

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :
France, Union Française .... 1.375 Frs
Etranger .... 1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :
France, Union Française .... 2.750 Frs
Etranger .... 3.600 Frs

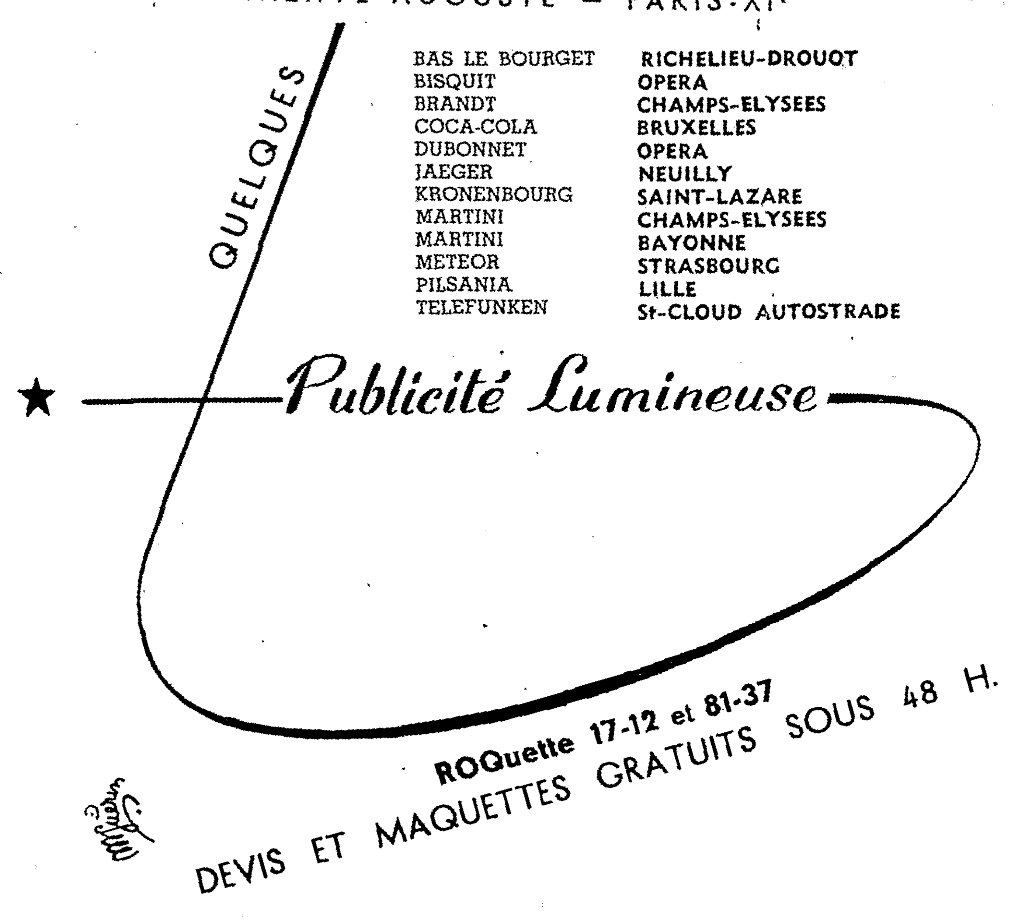
Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.
Imprimerie CENTRALE DU CROISSANT, Paris — Dépôt légal : 3e trimestre 1955.



Ets NEON COPEL
23, AVENUE PHILIPPE-AUGUSTE — PARIS-XIe



Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRANC